



Atrapar un cuerpo frágil

Daniel Javier Alvarado García

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Artes Plásticas y Visuales
Bogotá D.C., Colombia
2019

Atrapar un cuerpo frágil

Daniel Javier Alvarado García

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Artes Plásticas y Visuales

Director:
Víctor Laignelet

Línea de Investigación:
Creación artística

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Artes Plásticas y Visuales
Bogotá D.C., Colombia
2019

*La imaginación es el poder de la mente sobre las posibilidades
de las cosas*

-Wallace Stevens-

RESUMEN

Escritura a dos letras:

- a. ¿qué le dice la imagen a la palabra?*
- b. ¿qué le dice la palabra a la imagen?*

Por lo general, la pregunta a. es más frecuentemente utilizada como premisa a la hora de abordar reflexivamente una investigación de carácter artístico. Pero, en realidad, será b. la pregunta que me interese indagar como artista. Pues prefiero asumir a la escritura como un detonante inagotable de mi proceso de creación.

Entonces ¿Cómo pondré a operar la escritura de esta tesis?

La escritura de este documento no buscará interpretar el sentido de mi trabajo. Más bien, aspirará a sustentarlo plásticamente. En otras palabras, será

importante que el documento despliegue un universo de insumos plásticos, relativos a las materias, las estrategias, los ensayos y, por qué no, los descartes que se sucedieron en mis recientes exploraciones artísticas.

Su sentido último será expresar el tono en el que fue decantándose mi proceso en el lapso de los dos años que duró la maestría, entre el 2017 y el 2019.

¿En qué forma se organizarán estas materias de trabajo?

De acuerdo a como se fueron desplegando en mi espacio de trabajo, es decir, aparecerán dispersas, atomizadas, erráticas. Quizá, su estructura resulte algo más cercana a la forma que describe una nube, mostrando a lo lejos cierto aire de consistencia, sin dejar de constituir un cuerpo etéreo. Pienso en una escritura que pueda condensar las palabras-imágenes que merodearon incansablemente mi propuesta de creación. Unas palabras-imágenes que repercutieron en mi labor de *atrapar un cuerpo frágil*.

Palabras clave: dibujo, escritura, instalación, objetos, Atlas Mnemosyne, memoria, imaginación

ABSTRACT

Two types of writing:

- a. What does the image say to the word?*
- b. What does the word say to the image?*

Usually, question a. is most frequently used as a premise when it comes to reflectively addressing an artistic investigation. Nevertheless, it will be question b. the one that gets my interest as an artist who is into creative research. In other words I would prefer to assume writing as an inexhaustible impulse for my creation process.

So, how will I put into operation the writing of this thesis?

The writing of this document will not seek to interpret the meaning of my work. Rather, it will aspire to sustain it plastically. In other words, it will be important for the document to display a universe of plastic supplies, related to subjects, strategies, essays

and, why not, the discards that happened in my recent artistic explorations.

Its ultimate purpose will be to express the tone in which my process was decanted in the period of two years that the master's degree lasted, between 2017 and 2019.

How will these work matters be organized?

According to how they were deployed in my workspace, that is, they will appear scattered, atomized, erratic. Perhaps, its structure is somewhat closer to the way a cloud describes, showing in the distance a certain air of consistency, while still constituting an ethereal body. I think of a writing that can condense the words-images that tirelessly prowled my creation proposal. A series of words-images that had an impact on my work of *trapping a fragile body*.

Keywords: drawing, writing, instalation, objects, Atlas Mnemosyne, memory, imagination

ÍNDICE DE CONTENIDOS. *La maestría supuso un tiempo de trabajo...*

11	I. ¿Cómo llegué? <i>1. Texto sobre el arranque del proceso, a partir de la perspectiva de archivo.</i>
17	II. ¿Qué empecé a movilizar? <i>2. Recopilación de imágenes de archivo y textos personales.</i>
89	III. ¿Cómo lo hice? <i>3. Estrategias con las que movilicé mi archivo personal.</i> <i>3.1. Paredes y objetos</i> <i>3.2. Caos, ruido, silencio, escritura residual y la presencia del autor</i> <i>3.3. Ámbito genealógico</i>
181	IV. ¿Qué se abrió en el trayecto? <i>4. Un espacio-proceso</i> <i>4.1. Provisiones</i> <i>4.2. Enunciación de un pensamiento atomizado</i> <i>4.3. Ámbito simbólico</i>
251	V. ¿Con qué me voy? <i>5. Construcción de una hipótesis simbólica</i> <i>5.1. Intensificaciones de los gestos</i> <i>5.2. Propuesta de montaje</i> <i>5.3. Ámbito cosmológico</i> <i>5.4. Una página amarilla</i>
331	BIBLIOGRAFÍA consultada

I.

¿Cómo llegué?

1. Texto sobre el arranque del proceso, a partir de la perspectiva de archivo.

RESPUESTAS DE PARTIDA # 1

¿Qué elementos reconozco que están presentes en mi práctica artística?

a. Campos de interés (asuntos o temas):
Paisaje, abstracción pictórica.

b. Conceptos asociados:
Subjetividad, límites formales de la representación, tareas en la tradición moderna de la pintura (síntesis de la forma/color).

c. Materialidades:
Materiales y soportes convencionales del campo pictórico, así como del dibujo.

d. Procedimientos:
Parto de dibujos en los cuales voy bosquejando paisajes que saltan a mi memoria de manera arbitraria. Son principalmente paisajes naturales -mediados por la presencia o la mirada humana, desfasada- los que me permiten jugar con la alegoría de lo paisajístico en la pintura. Una cuestión que me interesa en términos formales, sobre todo con la intención de generar unos ejercicios de reconocimiento, deconstrucción y reconfiguración de las convenciones visuales con las que generamos una imagen del mundo. De su naturaleza inconmensurable, en primera instancia.

A continuación, los bosquejos atraviesan un proceso de síntesis, limpieza o simplificación de sus formas, ayudándome con una herramienta de ilustración digital. De esa manera, los nuevos paisajes se recomponen tan solo como planos de color y geometrías discordantes.

En el mejor de los casos, estas síntesis arrojan imágenes ambiguas y a ratos silenciosas, a veces estáticas, quizá contemplativas al final.

Entonces, ¿cómo llegué?

En primera instancia, surgió la pregunta por la génesis de mi proceso de creación incorporando la NOCIÓN DE ARCHIVO. Se propuso abordar los siguientes ámbitos:

- a. Campos de interés (asuntos o temas)
- b. Conceptos asociados
- c. Materialidades
- d. Procedimientos
- e. Campos de inserción dentro del arte
- f. Noción de forma

Atendiendo a las preguntas: 1. ¿Qué elementos reconozco que están presentes en mi práctica artística, respecto de estos campos? y, 2. ¿Qué vacíos identifico en mi práctica artística?

Lo cual, además, podía responderse de tres formas: mediante un texto escrito (listados, párrafos, etc.), presentando las materias físicas en el taller (imágenes, objetos, elementos de referencia, etc.) o, mostrando los registros visuales de dichas materias.

La etapa con mayor énfasis de mi proceso es la que corresponde a la simplificación de las formas en la plataforma digital. Ahí, realizo la mayor cantidad de cambios posibles, desde eliminar elementos que generen ruido hasta moverlos espacialmente a razón de poquísimos milímetros, o de unos tantos centímetros, para poder encajarlos en una composición equilibrada.

Paralelamente, estoy pensando en títulos que me ayuden, incluso, a determinar nuevos movimientos a las diferentes formas que reúno en el plano de trabajo.

La parte más libre, indudablemente, le ha de corresponder a la elaboración de los bosquejos. En ese momento, no me preocupo por los soportes y me permito trabajar con materiales de distinta índole (acuarelas, crayones, tizas pasteles, bolígrafos, resaltadores, etc.).

Tras obtener la imagen digital la transfiero sobre un bastidor que, por lo general, responde a una pintura de gran o mediano formato, aplico la pintura enmascarando las superficies y procuro, también, utilizar una pistola de aerógrafo para lograr la mayor precisión en las formas resultantes.

e. Campos de inserción:
Visual

f. Forma:

Por forma entiendo la personalidad de mis trabajos, o bien, la manera en la que estos operan en el plano del lenguaje. Podría decir que procuro situarme desde la ambigüedad del silencio.

Aunque para ello, paradójicamente, llegue a ser crucial el uso de suplementos verbales, como los títulos de las obras, para garantizar dicha intención.

RESPUESTAS DE PARTIDA # 2

¿Qué vacíos identifico en mi práctica artística?

a. Campos de interés (asuntos o temas):

Arquitectura, ficción poética, cuerpo, vida-muerte como una frontera abstracta.

b. Conceptos asociados:

Entropía, monumentalidad, transfiguración.

c. Materialidades:

Soportes no convencionales del dibujo, materiales orgánicos para la construcción (naturaleza - cultura), materiales sintéticos, palabras.

d. Procedimientos:

Del procedimiento antes mencionado me ha interesado, como parte del desarrollo de las piezas de gran formato, la etapa correspondiente al calco. En cierto sentido, entiendo al calco como una instancia del dibujo capaz de replicar la espontaneidad de los bosquejos más expresivos, fijar sus cualidades menos resueltas, así como limitar el uso de áreas de color, etc.

Aspiro, entonces, a que el dibujo pueda superar una instancia intermedia, preparativa, para la construcción de mis imágenes artísticas.

En el nuevo procedimiento también quisiera incluir exploraciones de orden escultórico y ponerlas en diálogo con el dibujo como su tentativo mediador.

O bien, indagar en el pequeño formato, pues de ese modo aterrizarían imágenes cercanas al ámbito de lo íntimo. Su disposición en el espacio sería otro componente que me interesaría tantear en el transcurso de la maestría.

Finalmente, me he planteado incorporar ejercicios de carácter literario, con los cuales hacer hablar a las imágenes que he compuesto hasta el momento. Quisiera, por ejemplo, situar directrices que medien su “experiencia estética”. Para ello, me fijaría concretamente en tres de sus momentos: primero, las palabras afectarían a mis paisajes silentes, después interpelarían al ojo que los visiona a la distancia y, por último, buscaría que las palabras perturben la instancia intermedia (zona gris) de interacción entre los dos primeros componentes, el paisaje y el ojo que lo traduce.

e. Campos de inserción:

Instalación, espacio público, interdisciplinar.

f. Forma:

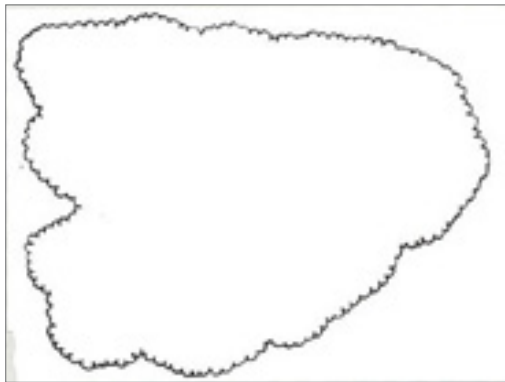
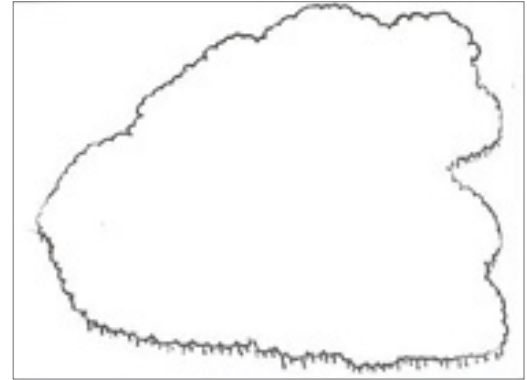
Violencia lúgubre.

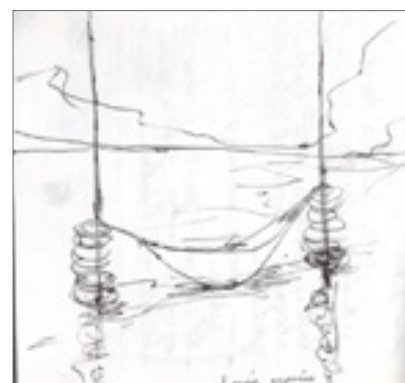
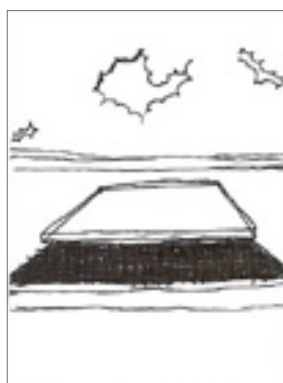
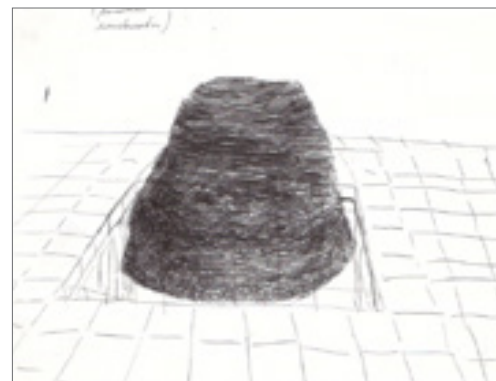
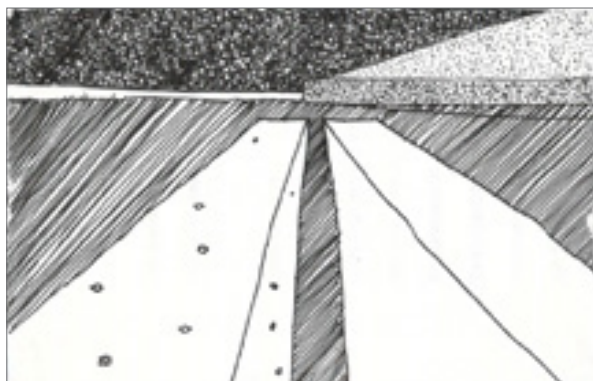
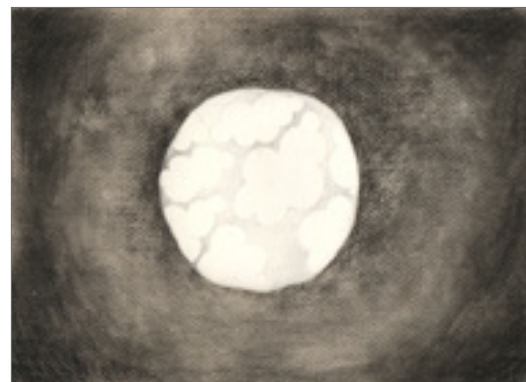
** A partir de la asignatura Taller de creación*

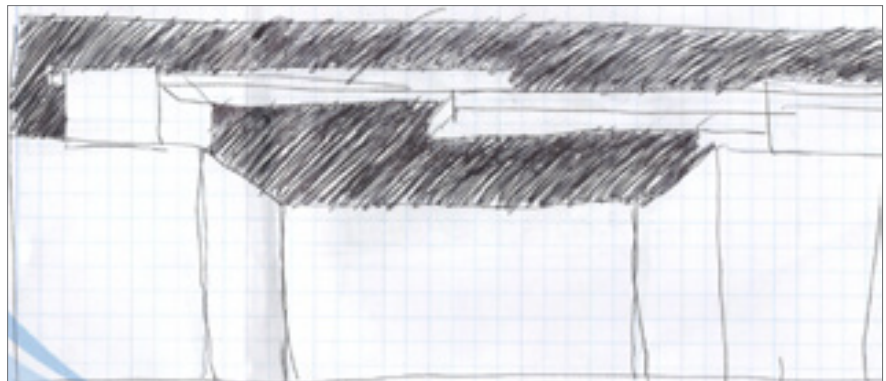
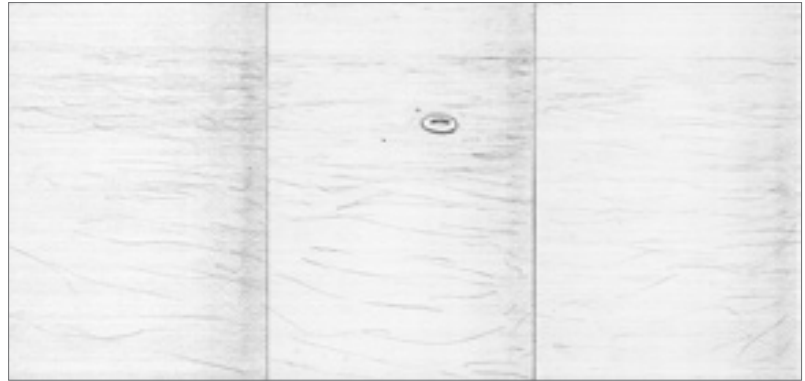
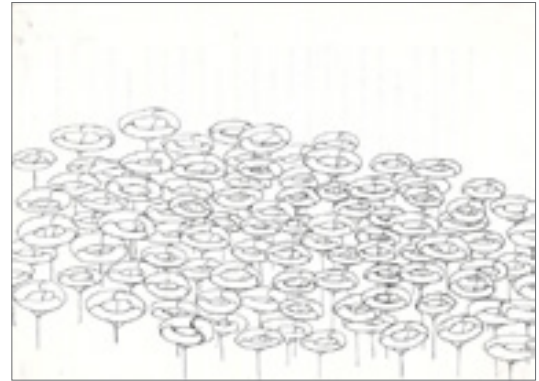
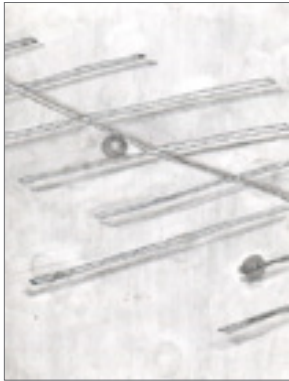
II.

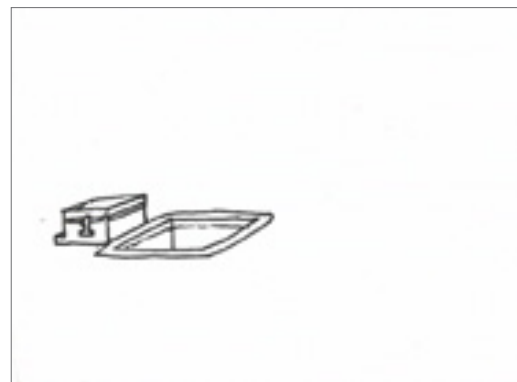
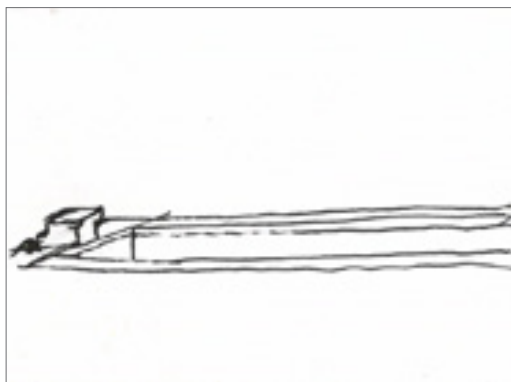
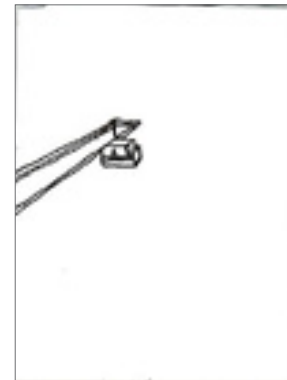
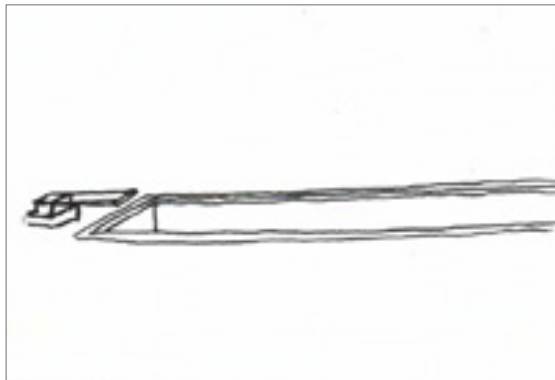
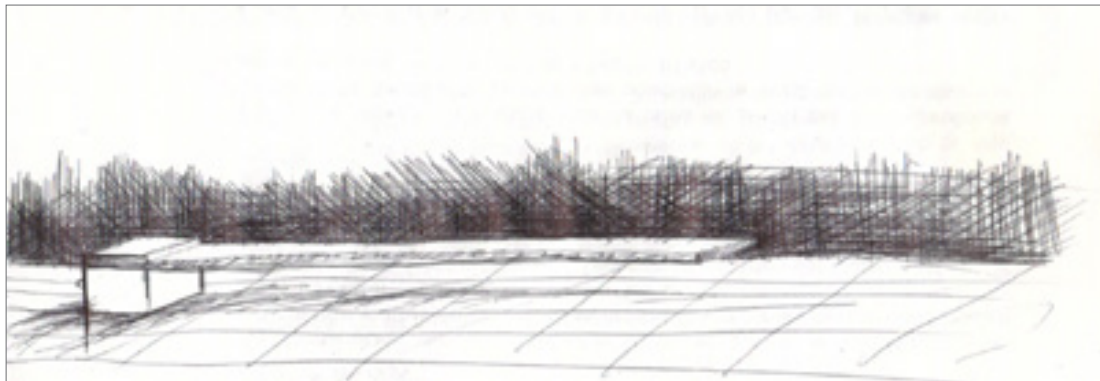
¿Qué empecé a movilizar?

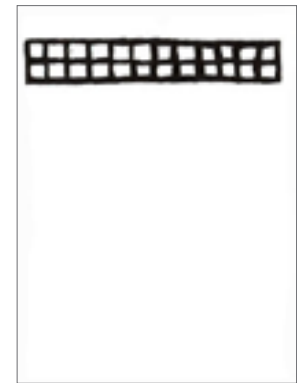
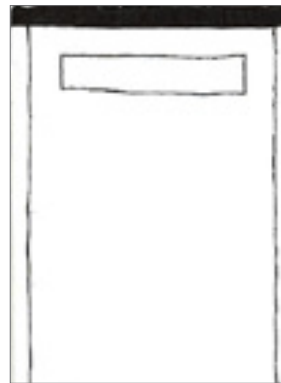
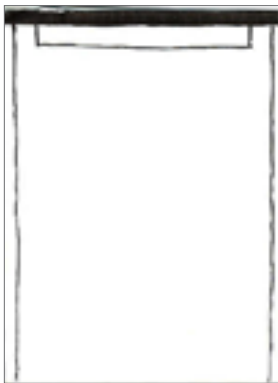
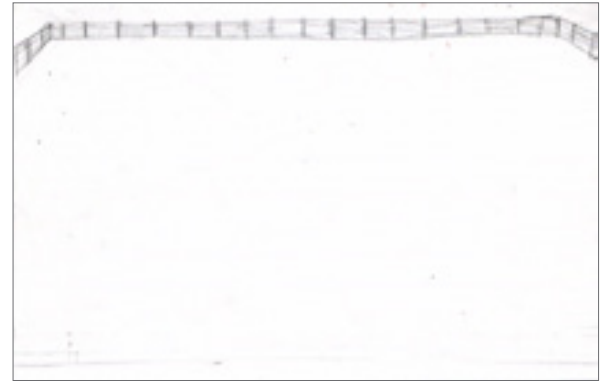
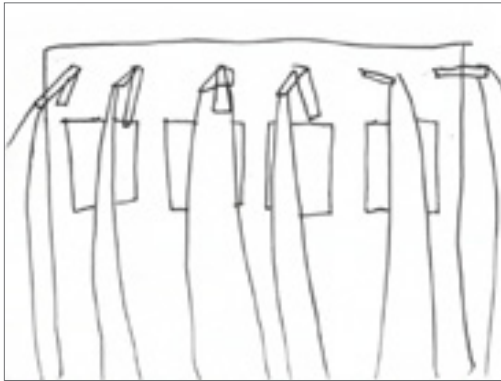
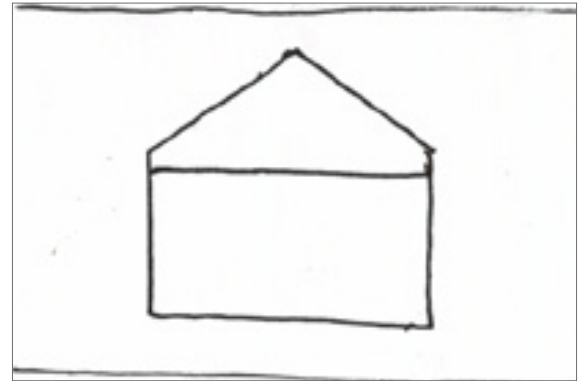
2. Recopilación de imágenes de archivo y textos personales.

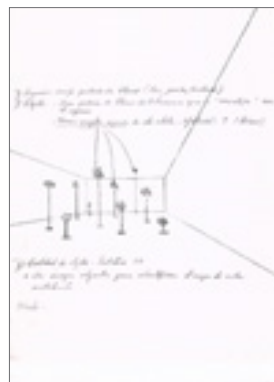
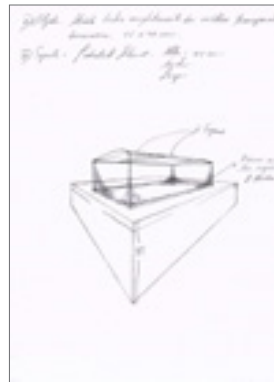
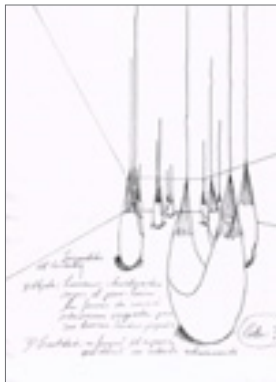
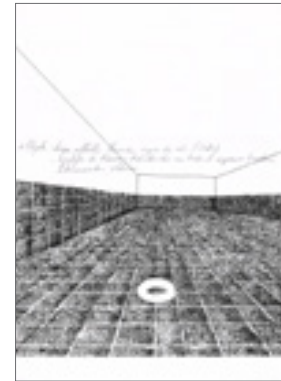


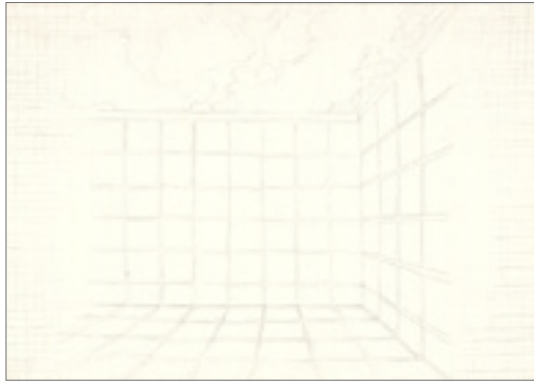
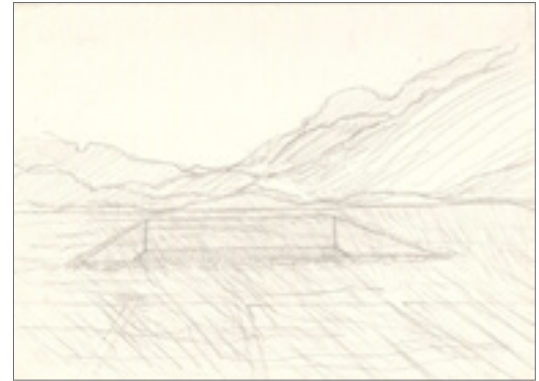


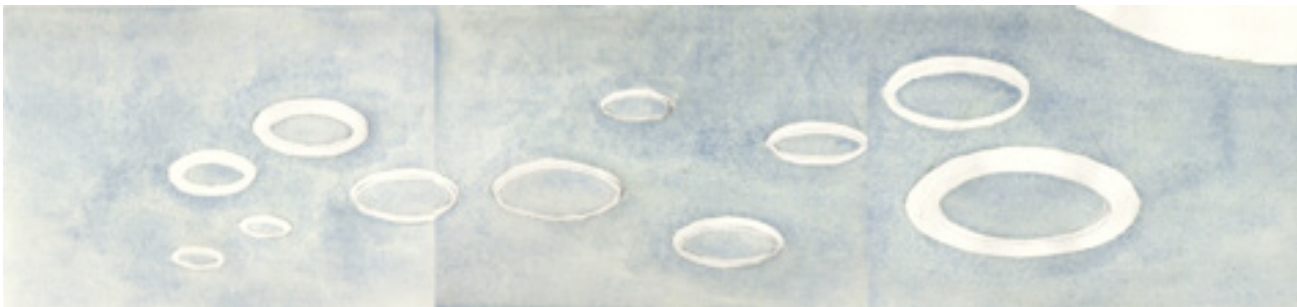
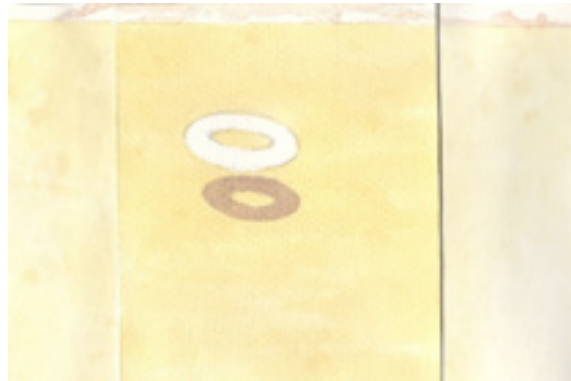
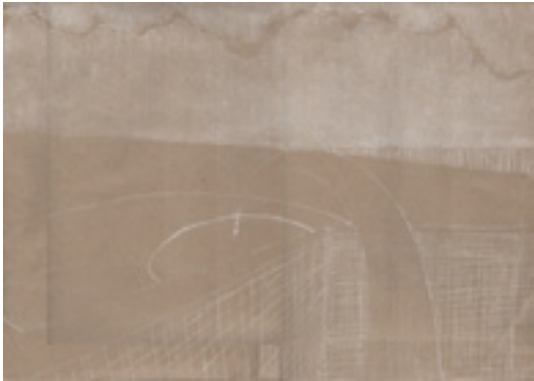


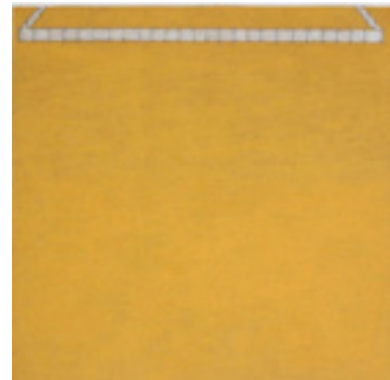
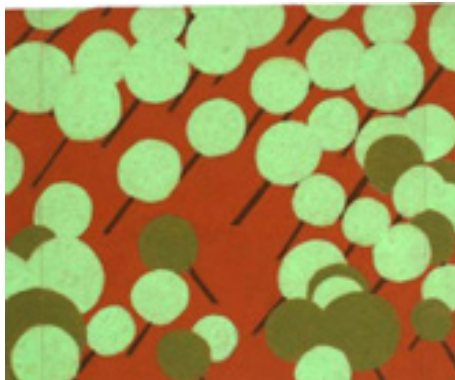
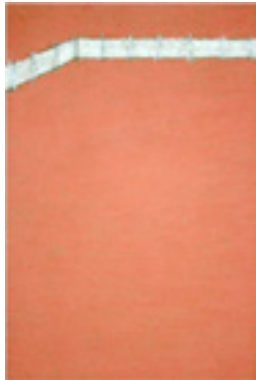


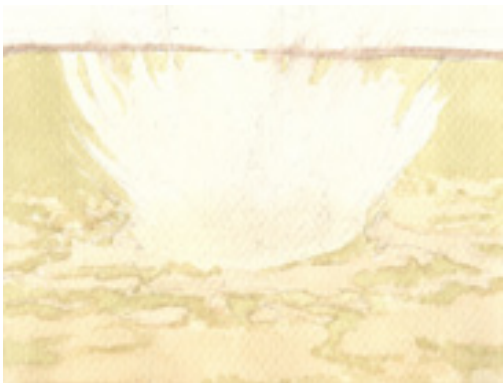


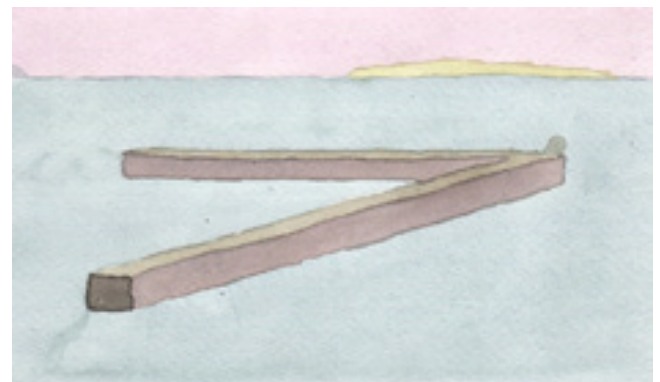
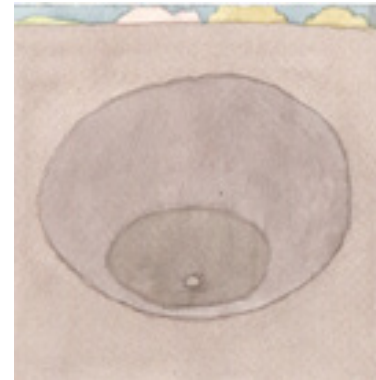


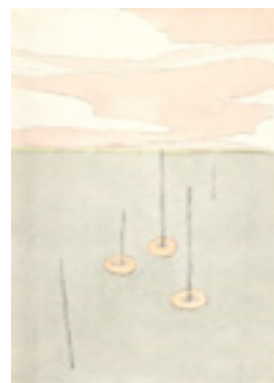
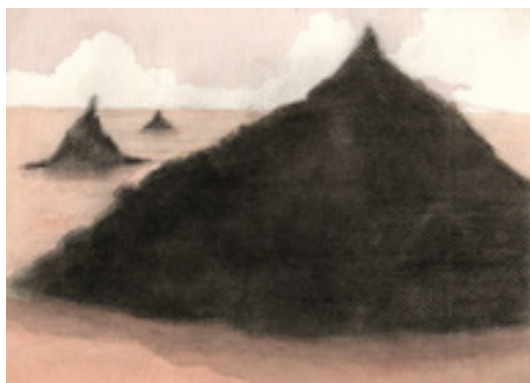
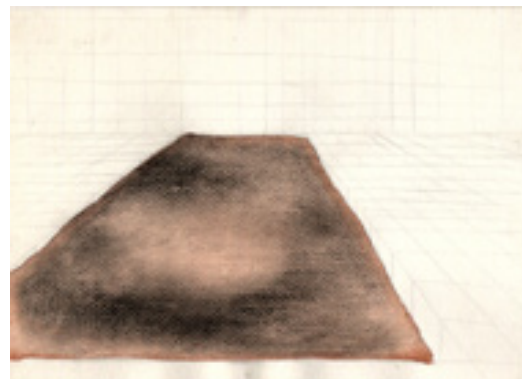
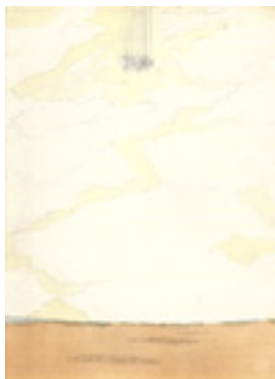
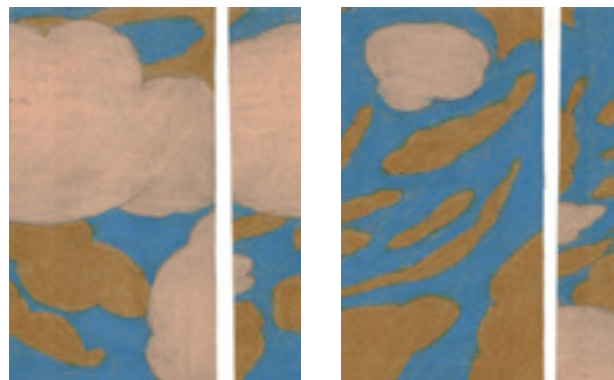
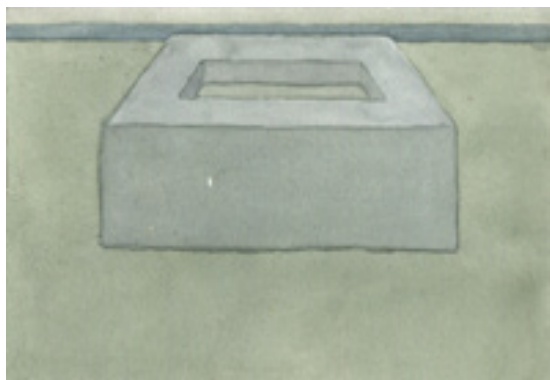


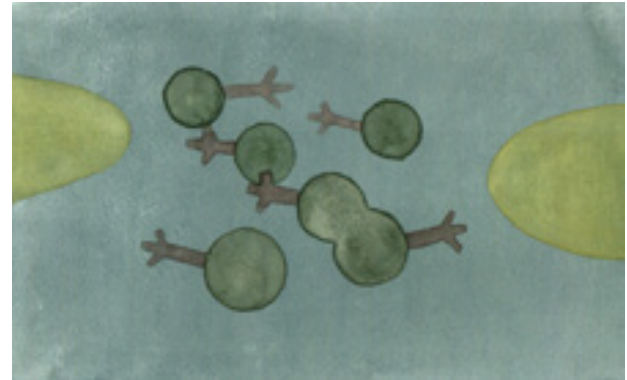
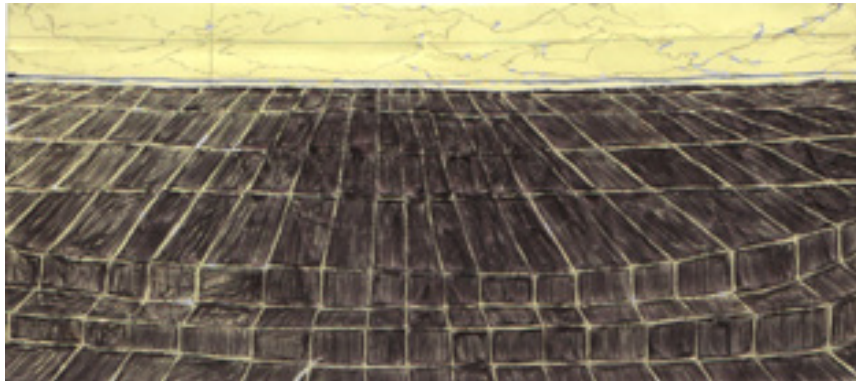


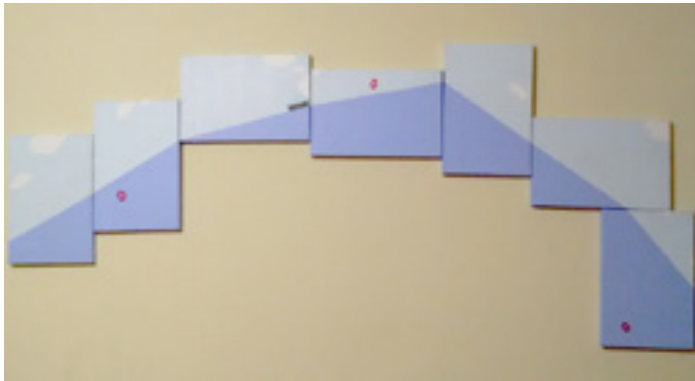


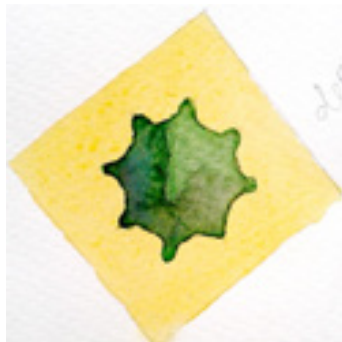
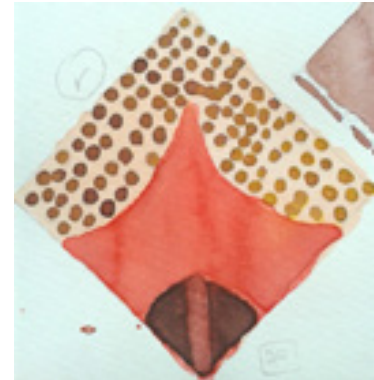
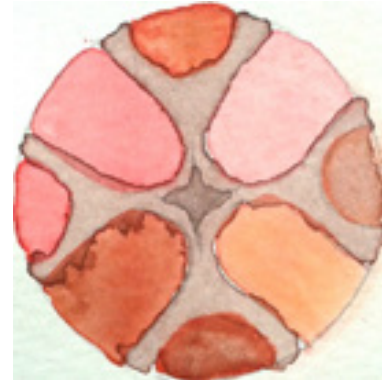


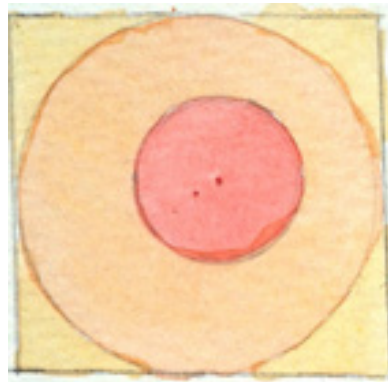




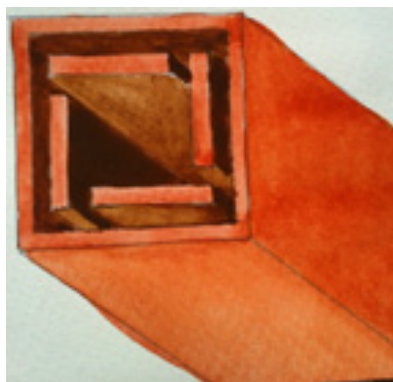


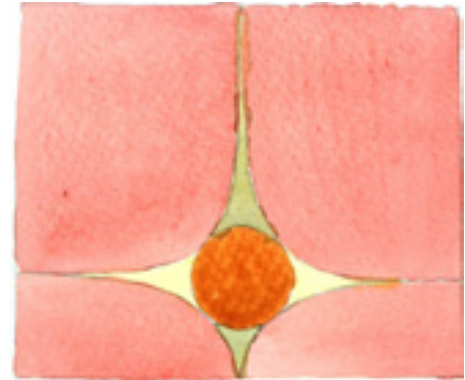


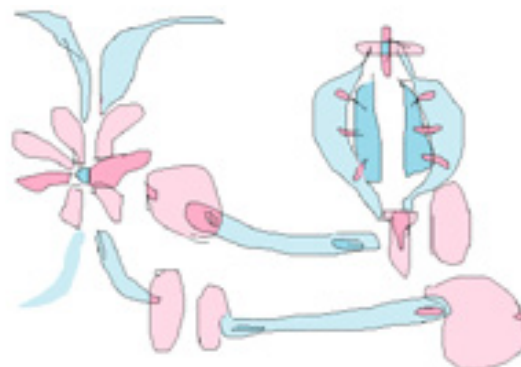
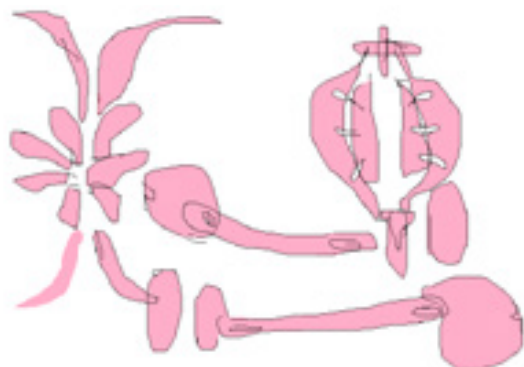
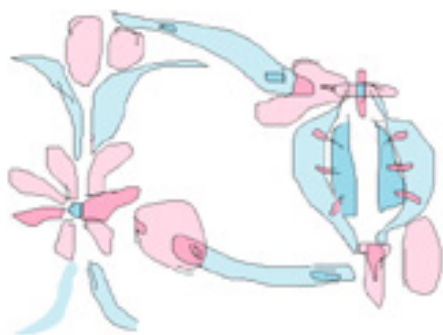






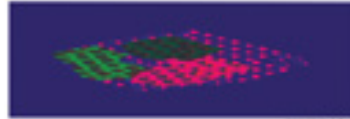
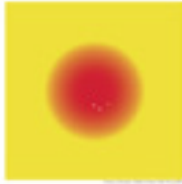






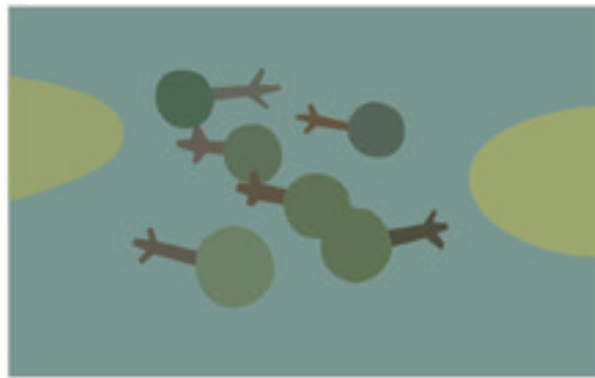
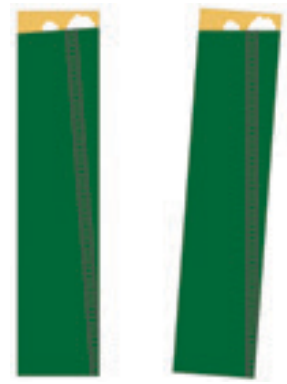


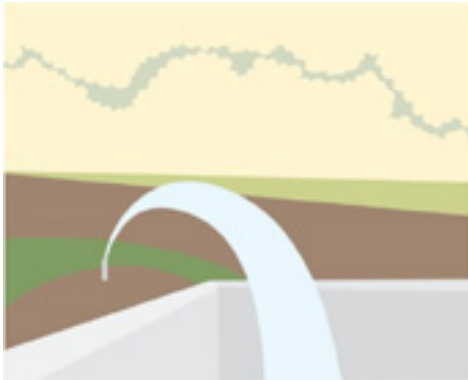


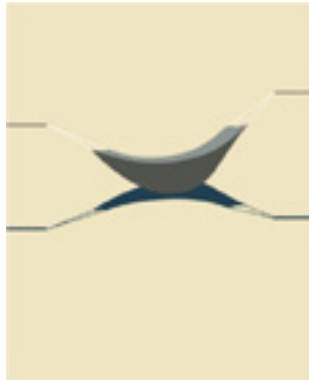


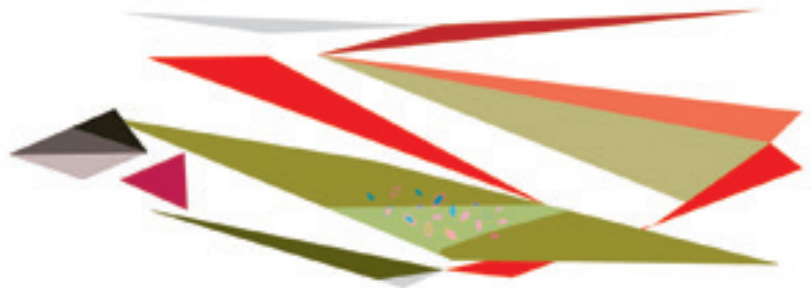
CLST
Daniel Alvarado García

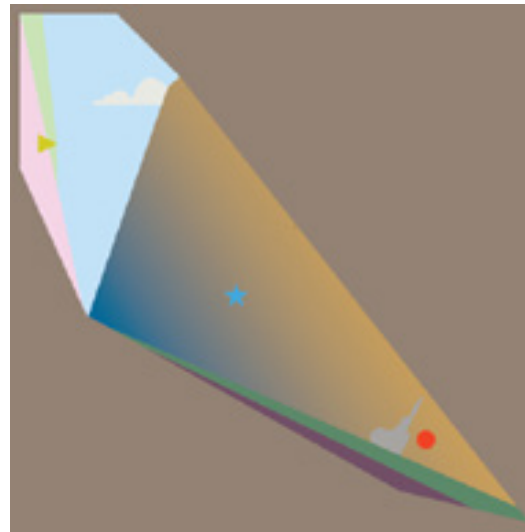
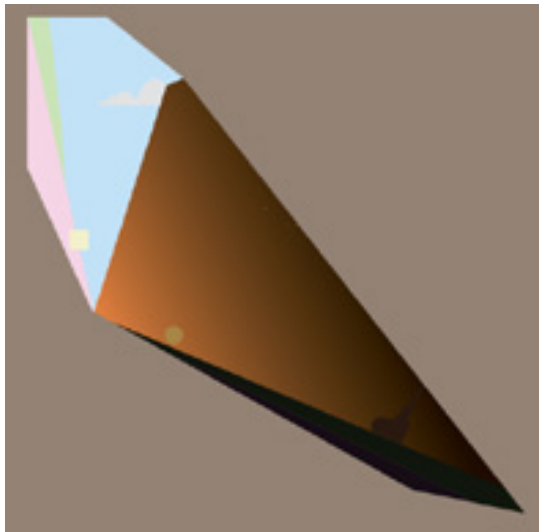
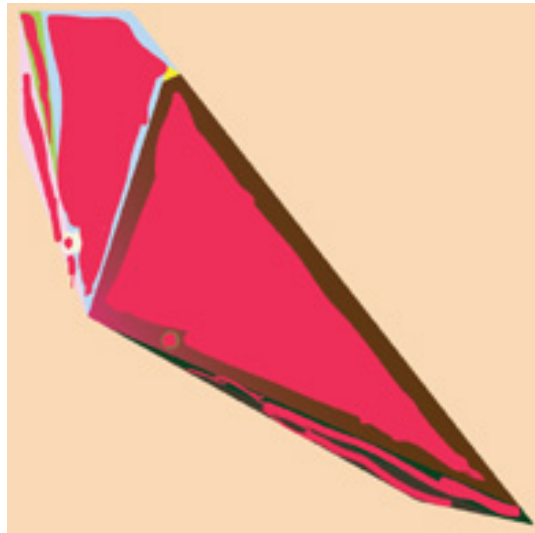
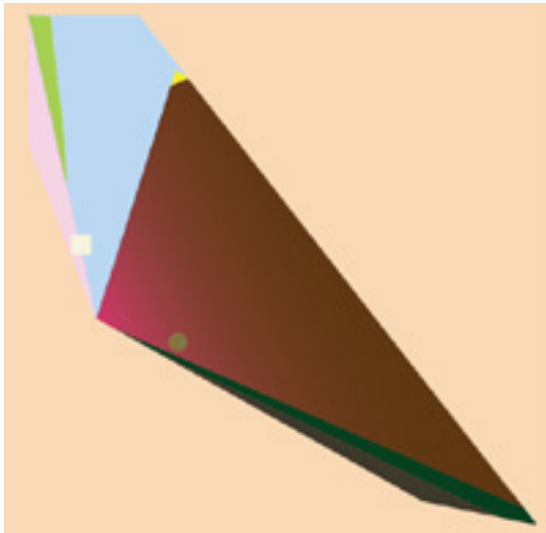


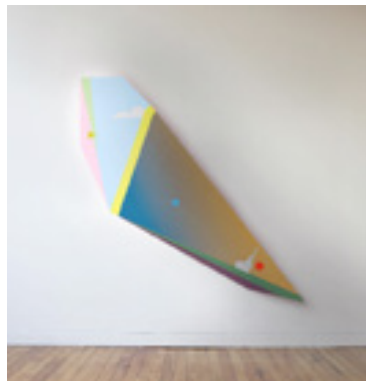


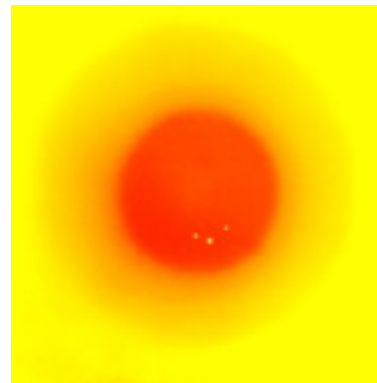
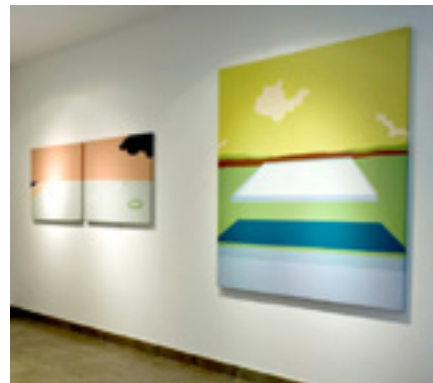










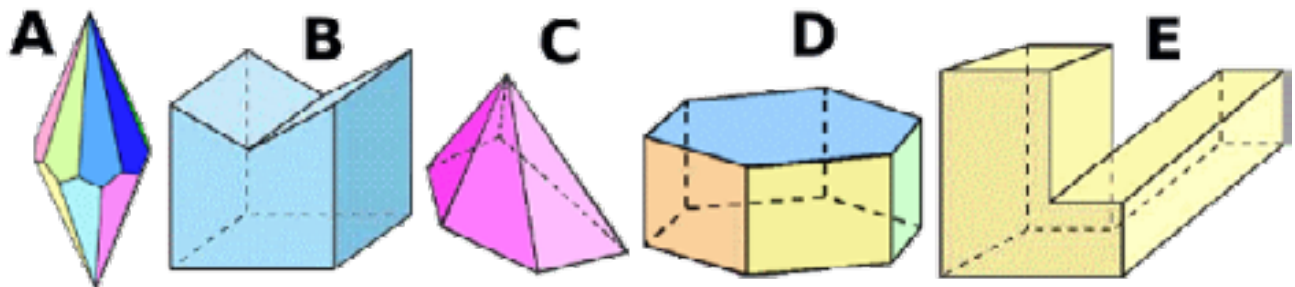


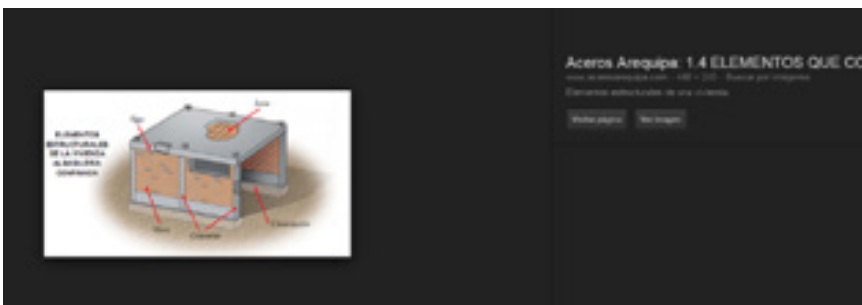
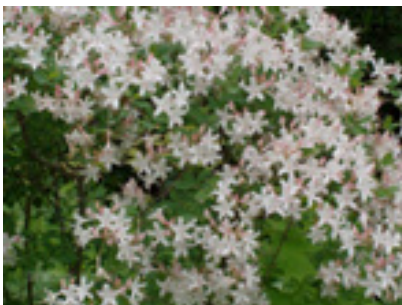
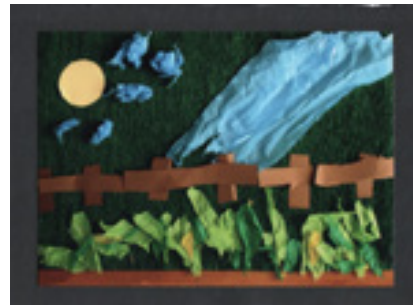
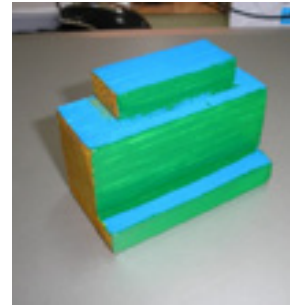
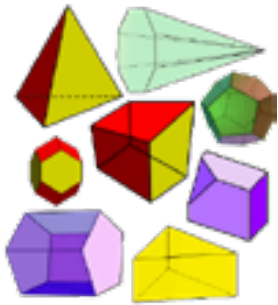


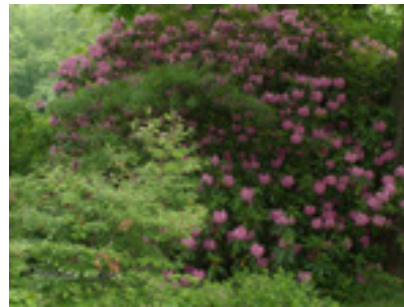
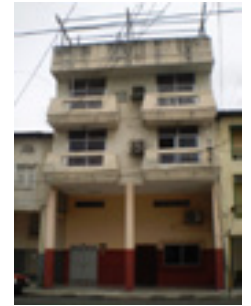
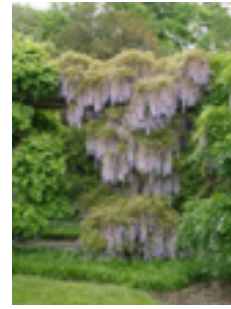
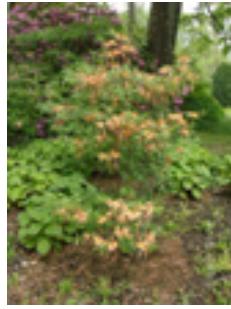
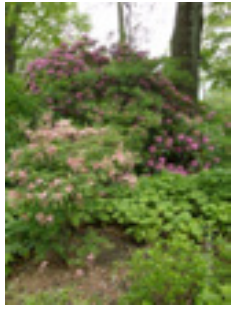
Poliedros regulares

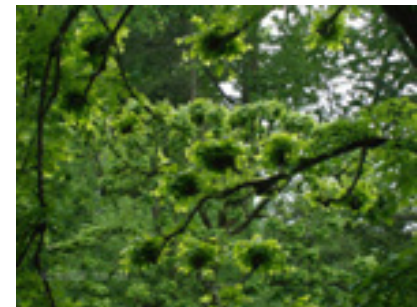
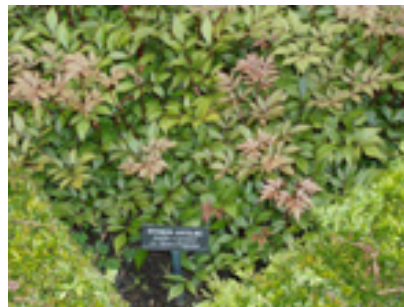
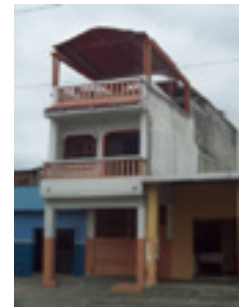
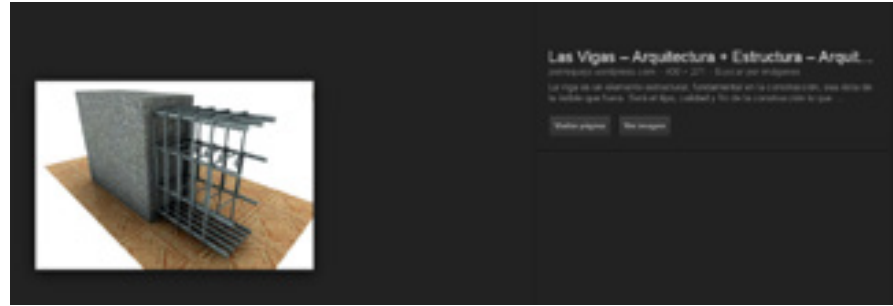
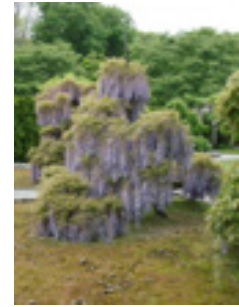


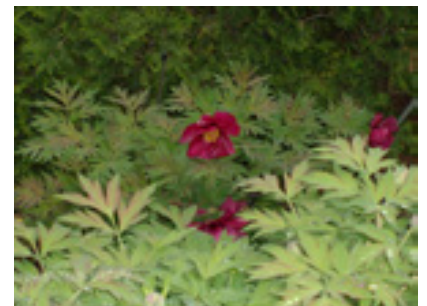
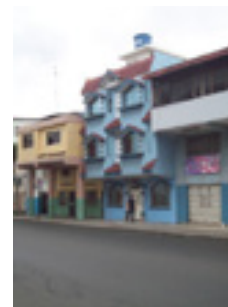
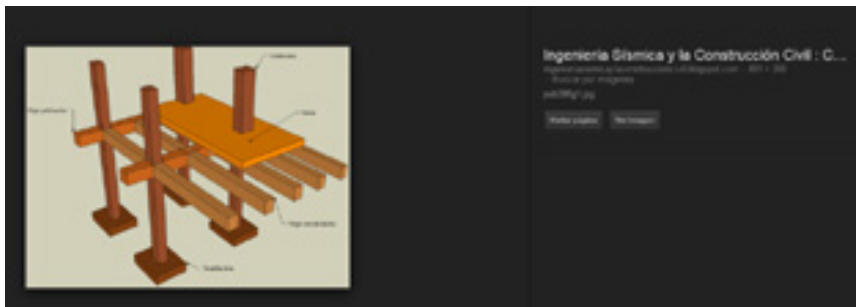
Poliedros no regulares

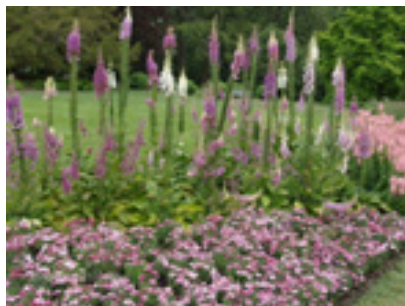
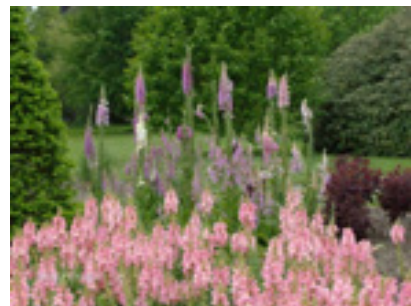
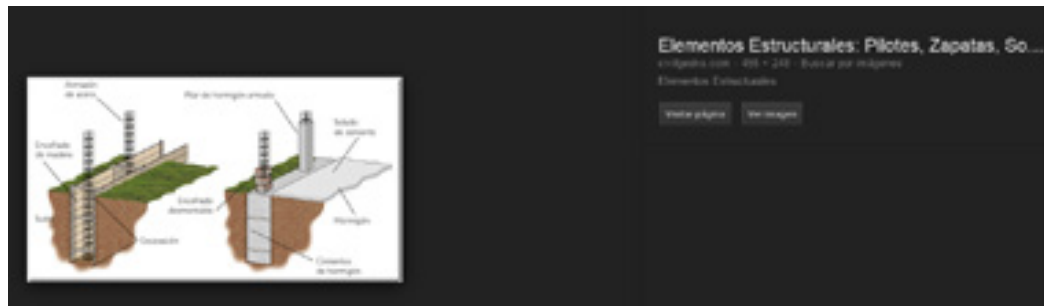
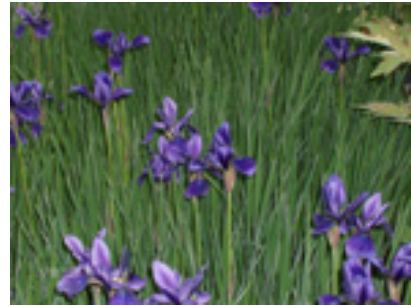
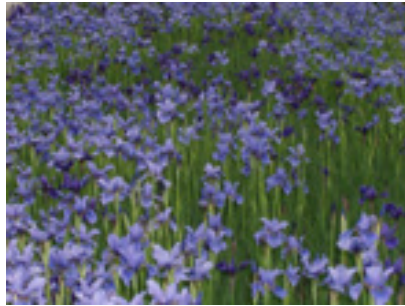


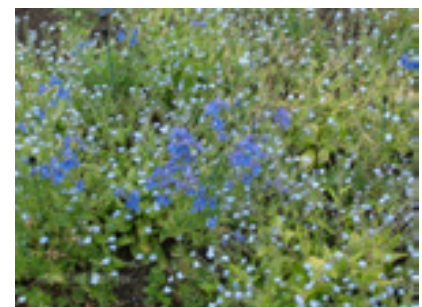
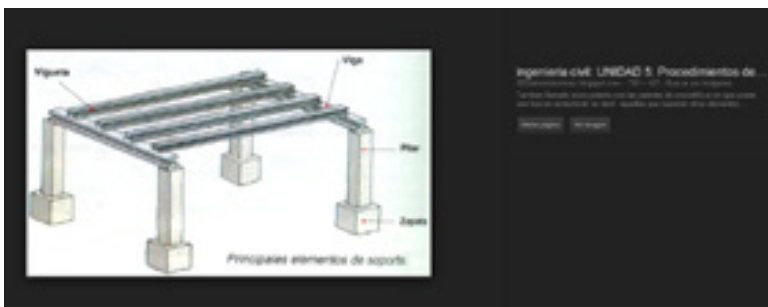
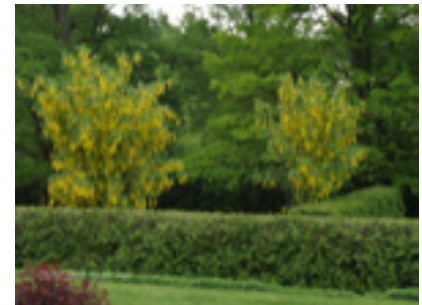




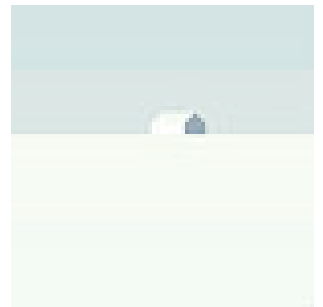
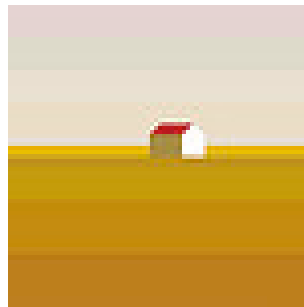
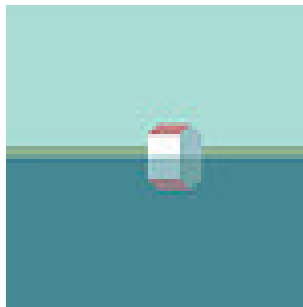
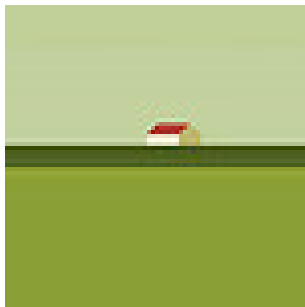
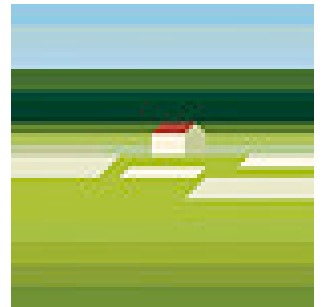
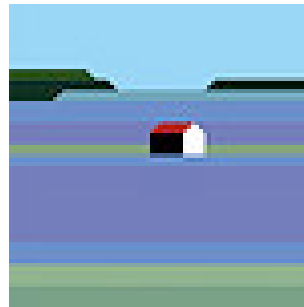
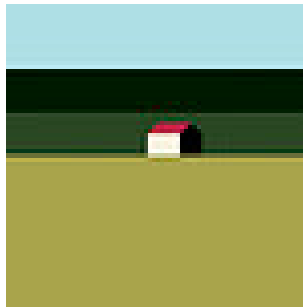
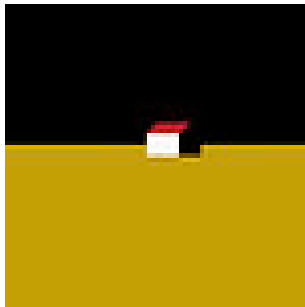
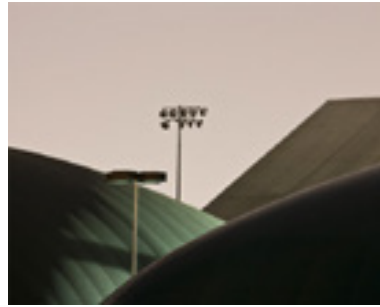
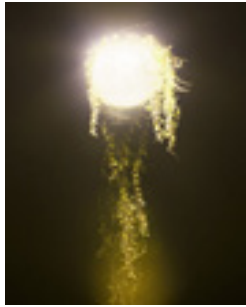


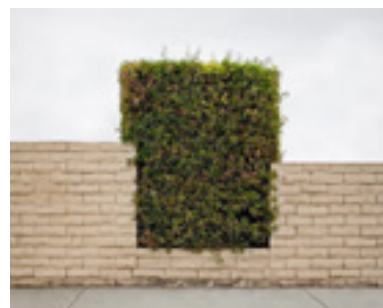
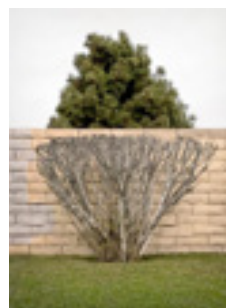
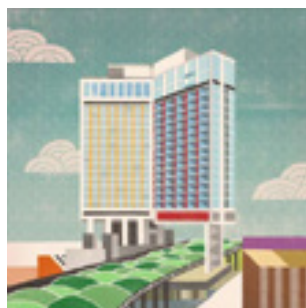
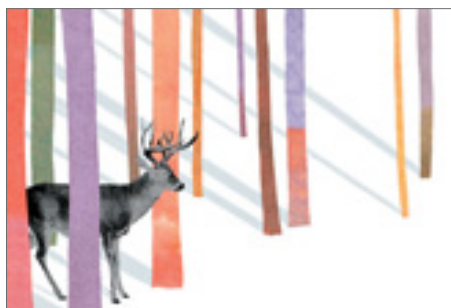
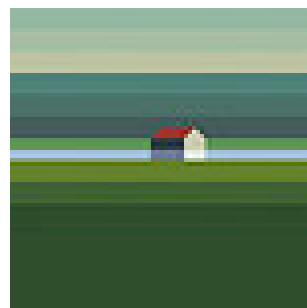
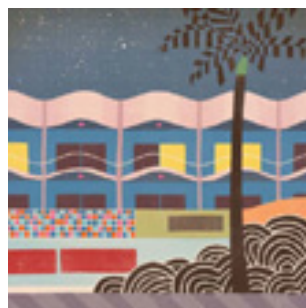
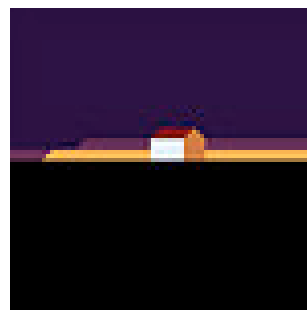
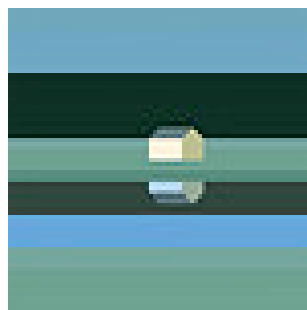
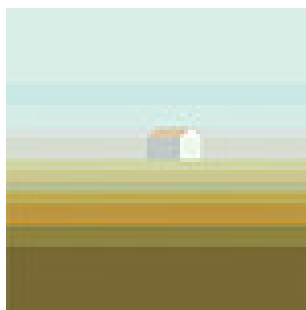
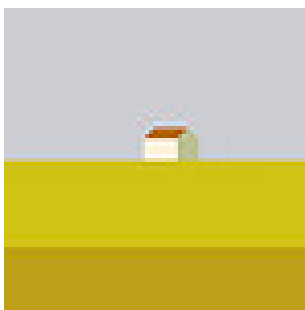


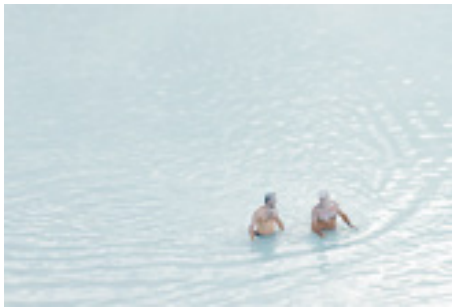
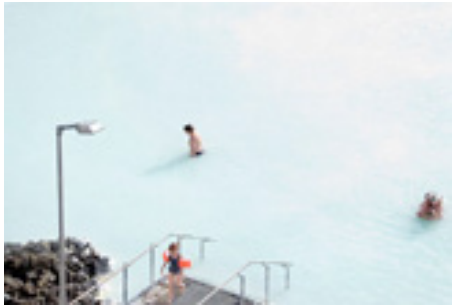


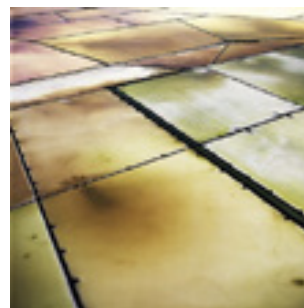
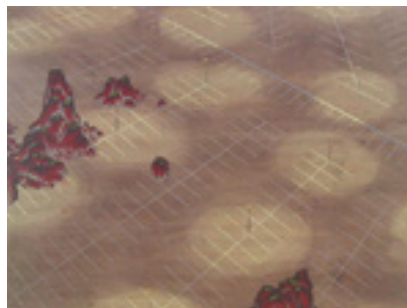
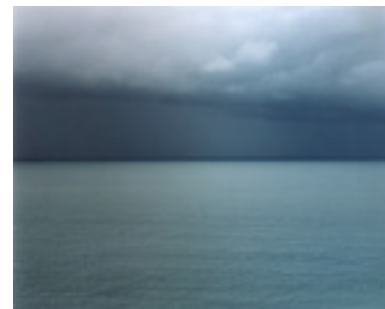
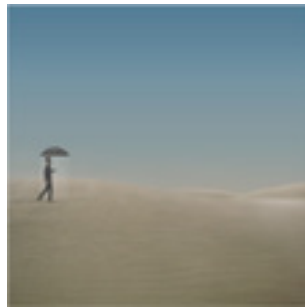


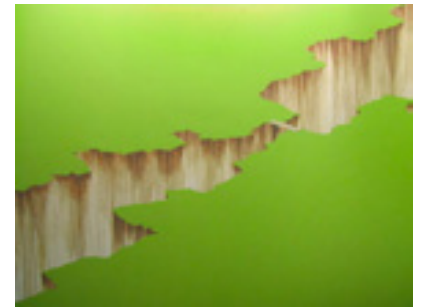
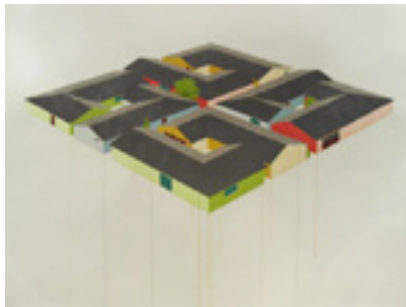
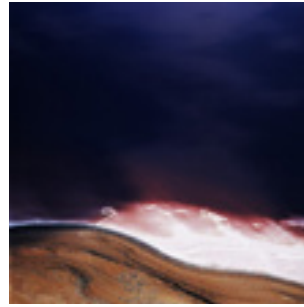
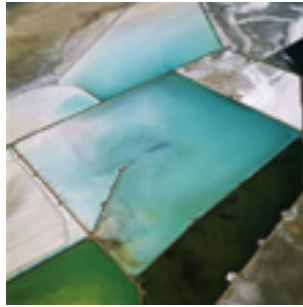
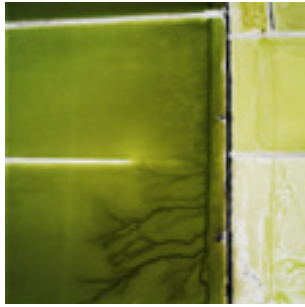


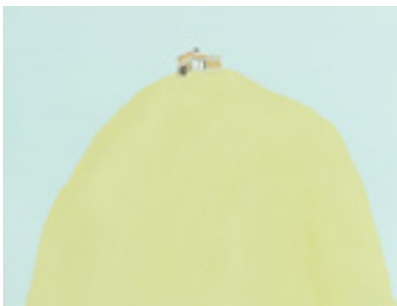
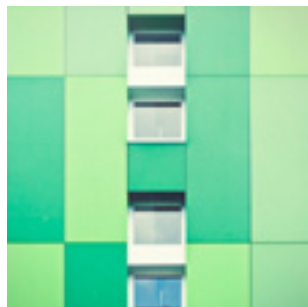
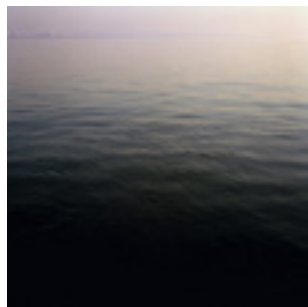
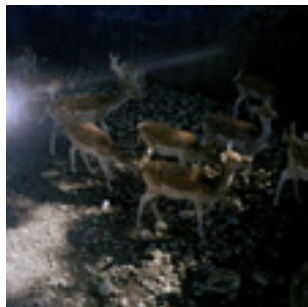
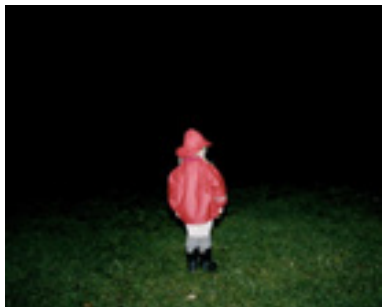


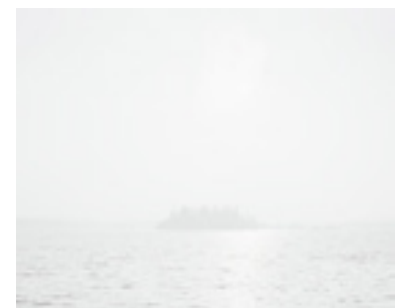
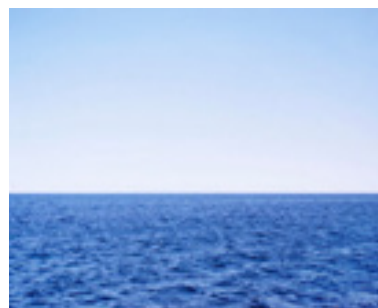
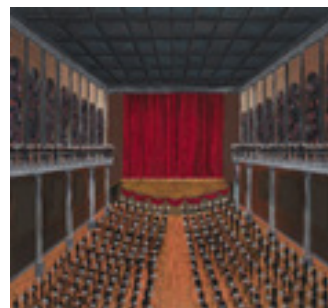
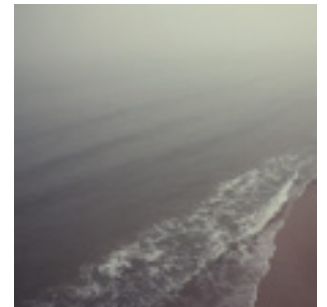
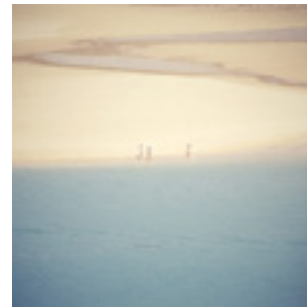


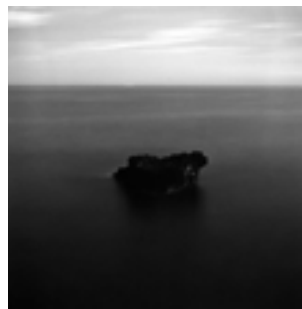
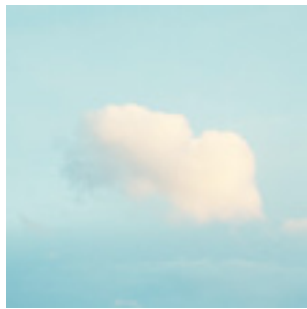
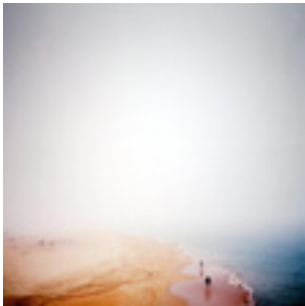
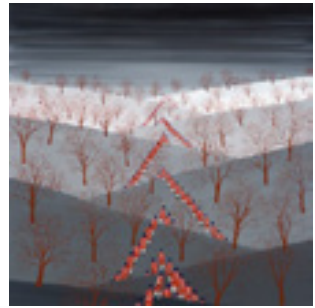


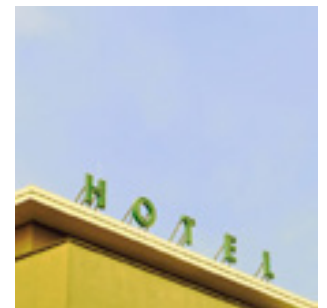
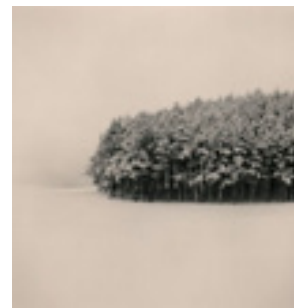
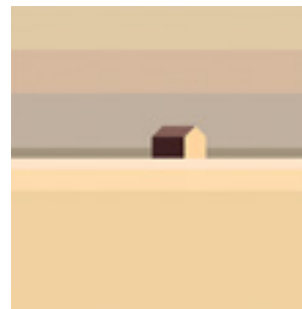
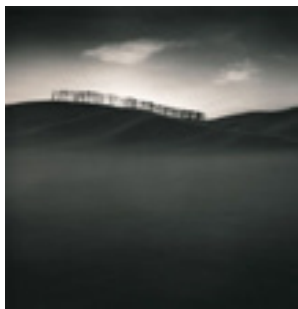
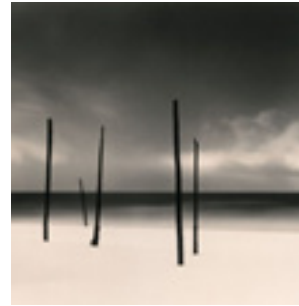
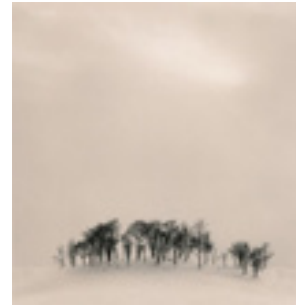
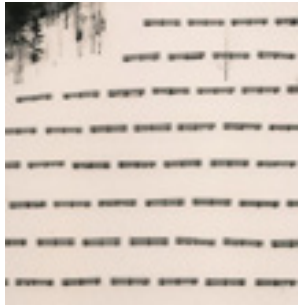


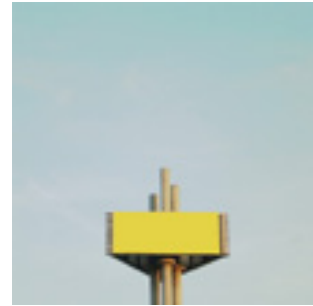


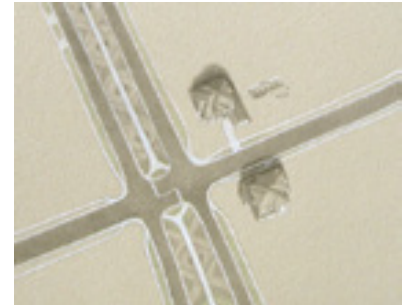
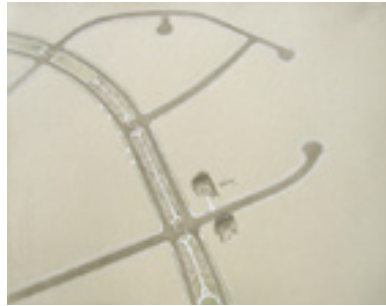


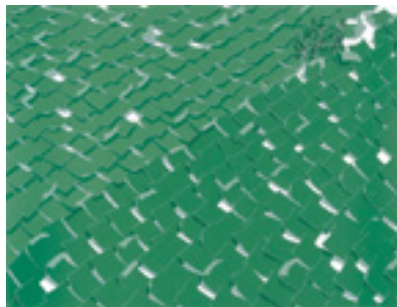
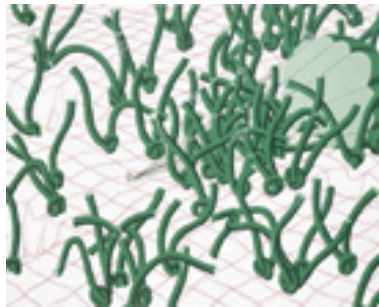
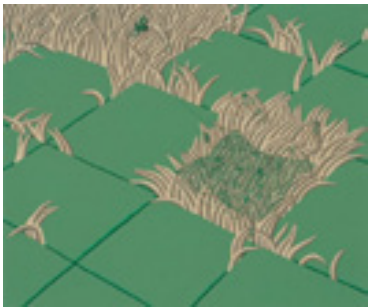
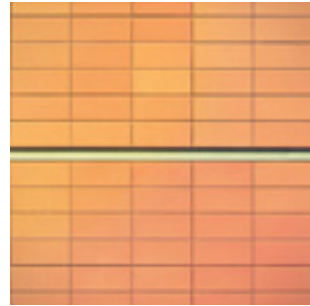


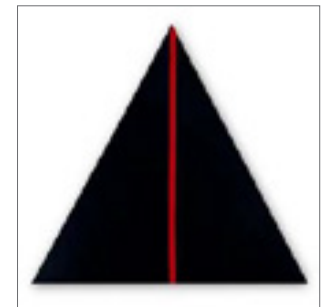
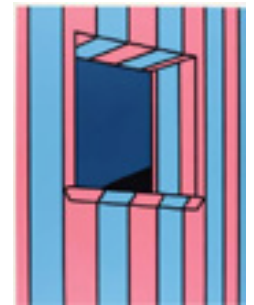
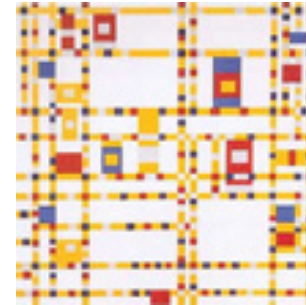


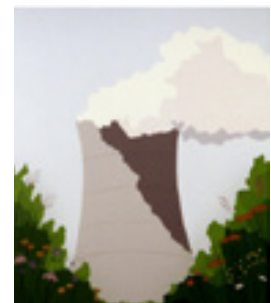
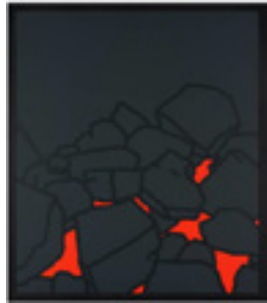
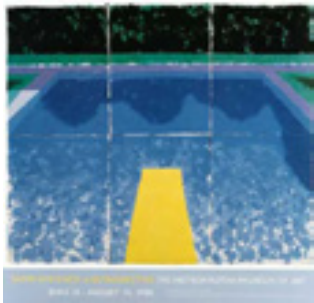
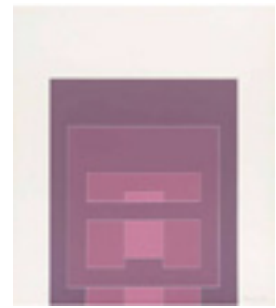
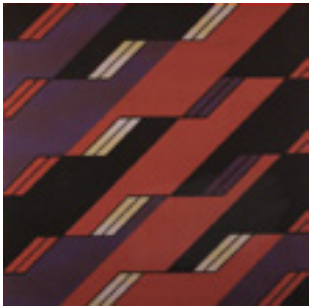


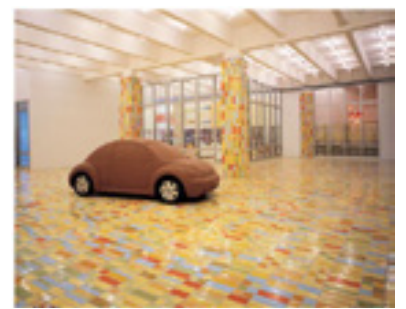
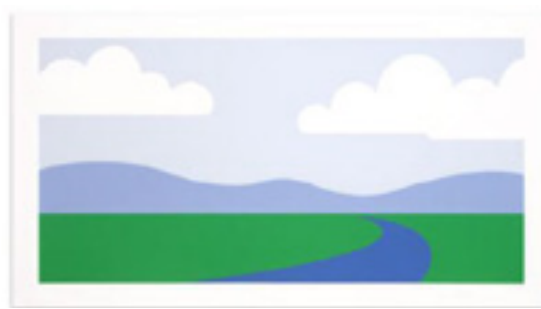
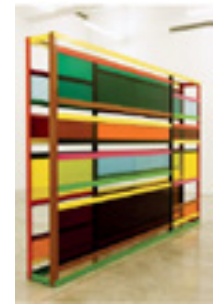














Además de las imágenes tomadas de internet, se recurrió al trabajo artístico de los siguientes autores:

*Pablo Bronstein
Chris Hornbecker
Maria Zaikina
Bente Mildenbur
Adriana Minoliti
Andrew Holder
Brad Moore
Carlo van de Roer
Ceslovas Cesnakevicius
Chris Ballantyne
David Maisel
Gustav Gustafsson
Guy Archard
Ethan Hayes Chute
Guan Zitian
Ian Davis
José Javier Serrano
Kohlton Ervin
Matthias Heiderich
Michael Kenna
Nathan Ables
Nicholas Alan Cope
Nicholas Hughes
Song Myung Jin
William Turner
Piet Mondrian
Kate Shepherd
Patrick Hughes
Araceli Gilbert
Tom Wesselmann
Mona Marzouk
Robyn Denny
Patrick Caulfield
William Turnbull
Alberto Coloma Silva
David Hockney
Pablo Cardoso
Brian Alfred
Xavier Patiño
Lynn Davis
Liam Gillick
Fernando Falconí
Julian Opie
Jorge Pardo
John Hoyland
Josef Schulz*

Iniciamos con la interrogación de nuestro archivo...

En este primer paso, definí a las pinturas de mis paisajes como *silenciosos ojos solitarios*.

"La imaginación es el poder de la mente sobre las posibilidades de las cosas"

Wallace Stevens

Entonces el valor de las cosas podría residir en cuántas posibilidades pudieran decantarse de ellas, de las llanas cosas...y en sus sentidos de verdad revelados en el camino.

Imaginación - Imago - Fantasma del mundo

"The great poems of heaven and hell have been written and the great poem of earth remains to be written"

Wallace Stevens

...no soy capaz de ver el mundo completamente; ciertamente mis paisajes en algo inciden, son extensiones, entes autónomos disociados de mí, actúan desde algún margen...

Busqué tantear esta idea inicial y, entonces, me propuse probar una estrategia que diera continuidad a la premisa sobre la autonomía de mis paisajes. Para reforzar su cualidad silenciosa estos paisajes-ojos necesitarían **pautas** para esconderse aún más del sentido. Por otra parte, al ser paisajes-ojos-solitarios estarían condenados a constituirse como **entes residuales** debido a su incapacidad para lograr un funcionamiento eficaz respecto de las tres dimensiones. Esto significaba que no contarían con sus pares ojos-acompañantes al momento de generar imágenes "completas" del mundo percibido. En ese caso, se constituían como barreras sensibles que además producían todo tipo de superficies llanas.

Entonces, me correspondería rehacer mis paisajes:

i. A partir de pautas e indicaciones o, mejor, como si ellos construyeran autónomamente sus propias directrices.

ii. Refiriéndole otra serie de indicaciones a mi mirada espectadora -que es la contraparte de los silenciosos ojos solitarios con la que se crean mis paisajes- con la intención de reforzar aquellas primeras directrices dictadas a los paisajes.

iii. Generando una zona gris, en donde se decante aquello que no haya tenido lugar con ninguna de las anteriores orientaciones, indicaciones o directrices. En otras palabras, esto significaría permitirle al mundo operar arbitrariamente sobre mi trabajo.



Ej. [Cuadro *Splash*, 2009]

Las directrices del ejemplo se disponen a continuación sin ningún orden en particular. Sus términos irían esbozando la posibilidad de nuevos paisajes, es decir, funcionarían a la manera de cadenas de comando mediante los cuales se alteraría la personalidad y la constitución misma de la imagen.

Ladearse levemente hacia la izquierda

Dividir el cielo de la tierra por medio de una línea que le otorgue una proporción ínfima al primer elemento

Ubicar más sombras alrededor del objeto circular

Cortar tres nubes blancas esponjosas

Escupir tres fragmentos más de nubes esponjosas

Generar una verdadera caída

Ignorar la línea donde se separa el mar del cielo

Hacer emerger un dispositivo circular de algún centro

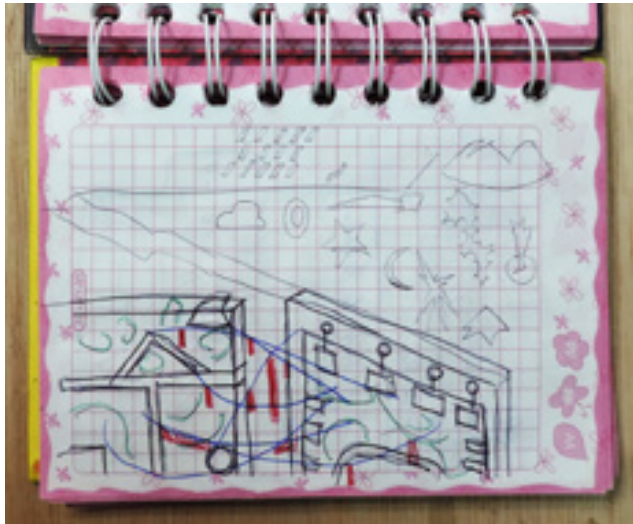
Juntar las sombras

Enfocar la mirada en el punto intermedio entre la forma flotante y su sombra

Iluminar cenitalmente la escena

Emplear una forma contenedora del plano pictórico más acorde con los elementos de este nuevo paisaje

Muchas cometas volando alto, ¿Qué otras cosas podrían hacerlo?



Dibujo generativo expansivo. Estructuras, soportes de NADA en realidad. Quizás, aspirar a *la nada* por medio de ellas.

El silencio en mis imágenes: un ojo enfermo
+
terapia de lenguaje: mi relación con el lenguaje hoy

¿Cómo sería una vida sin habla? ¿Cómo ha sido con ella?

Tener los ojos abiertos, cerrarlos, para siempre.

Tener los ojos abiertos: todo, me gusta contemplar las cosas./

Cerrarlos: la memoria de algo, recordar las cosas. /

Para siempre: todo como nada, no puedo decir verdaderamente./

Apuntes de **Rizoma**, de Deleuze:

Utilizar todo lo que nos une: desde lo más próximo hasta lo más lejano.

Hacer perceptible no a nosotros sino lo que nos hace actuar, experimentar, pensar.

Materias formadas en diversas formas, fechas y velocidades. Y exterioridad de las relaciones.

Líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación.

Fenómenos de retraso relativo, viscosidad, precipitación y ruptura.

Huella de una intensidad, plano de consistencia.

Conexión heterogénea: poner en juego regímenes de signos distintos y el estatus de las cosas.

Máquina verdaderamente abstracta, acciona siempre como potencia, conecta todo.

Ruptura asignificante.

Rizoma, antigenealogía.

Devenir mundo es devenir imperceptible la mayor parte de la vida, asignificante, una línea de fuga tiende al afuera.

Embriaguez. Producción de inconsciente

Sobre la construcción de mi mapa... que luego se pasará a llamar la mente-madeja de un artista...

Unas indicaciones -no- para el cuerpo (en torno al baile, los malabares y el equilibrista con las imágenes).

Un cuerpo quieto es la mayor parte del tiempo
un cuerpo silente, un cuerpo que se mueve habla de
algún modo, así sea del movimiento mismo.

Las indicaciones de movimiento (¿las
palabras?), por otra parte, resultan huérfanas cuando
no cuentan con un destino real, cuando no mueven a un
cuerpo.

En mi caso, definitivamente no habrá
un cuerpo que ponga a operar instrucciones
de movimiento, pero sí habrá imágenes que se
transformen con ellas.

Serán las imágenes silentes de mi archivo
personal.

Dichas imágenes, tanto como las palabras,
estarán desperdigadas sobre las paredes de mi taller.
De esa manera, se volverán multivalentes y generarán,
en todo caso, nuevas imágenes abstractas. Apariciones,
diría yo, surgidas del mutismo que acompaña un
movimiento imperceptible.

En las paredes, los movimientos se volverán
arbitrarios. Por lo tanto, demandarán de unos ejercicios

-ya no físicos, sino abstractos- de lectura poética. Una
lectura abstracto-poética capaz de afincarse en ese
territorio desenfocado del lenguaje.

El desenfoque, pienso en realidad, me forzaré
a incorporar muchas más imágenes con las cuales
especular en mi tentativa de lectura.

Una terapia de lenguaje.

No ver bien, ver desenfocadamente, y limitar
el habla en su enunciación -que es otro tipo de
desenfoque-, seguro terminará arrojándome hacia el
territorio de la poesía.

De esa manera, un lugar en el mundo me será
posible proyectar plásticamente.

Entonces, ¿cómo propiciar, desde el ámbito poético, la enunciación del silencioso ojo solitario?

Considero que uno pasa a ser el paisaje sobre
el que opera el lenguaje, entonces, como sujetos
resultamos en realidad una sombra informe del
lenguaje, una sombra en donde se sintetiza el mundo.

En cuanto artista, un mundo se refleja en mí
como paisaje de formas posibles.

Al comportarme como receptor de las
indicaciones arbitrarias de ese mundo, devengo, quizá,
la contención momentánea de la existencia de algo...

Claves:

*Programación - Operación tardía, Después de la imagen - Action
painting conceptual - Entusiasmo poético - Procedimiento
oculto - Acción, existencia como acto poético no como sustancia*

Textos encontrados en mis sueños, tal vez.

La infancia pesa aún hoy

La bola de tierra que crece en mí, mientras me dirijo hacia ella en el bosque.

En la cima -cuna- del abismo, yo, sonámbulo.

Flotar.

La cartuchera y el diablo.

Una sombra vive en la habitación de mis padres, muerta.

Regresiones

Cuando estaba en la escuela no soñaba con el kínder. Pero, de esa época evasiva solo recuerdo pegar bolas de papel hechas en distintos colores, trazar líneas en muchos sentidos y formas, percibir las cualidades de los materiales de trabajo, comer el lunch durante el recreo e interesarme por el trabajo de jardinería.

Por las noches fantaseaba con acercar mi rostro al busto imberbe de mi niñera, mientras ella dormía en la otra habitación.

Cuando estaba en el colegio soñaba con el tiempo de la escuela primaria. En los días de evaluaciones me disponía a observar la distribución regular de las bancas en el salón de clase. Ocurría justo en el momento previo a iniciar las pruebas de alguna asignatura sin mayor importancia.

Un día en el que estaba muy afiebrado, soñé que mis padres discutían mientras yo yacía sobre el sofá de la pequeña sala de nuestra casa. Al despertarme ellos lo negaron.

Cuando estaba en el instituto superior soñaba con la época del colegio. Los pasillos, los corredores, las canchas y el sendero de pasto que daba hacia la zona de los comedores eran mis lugares más frecuentados en los sueños. Nunca me situaba durante las horas de clase sino en los recesos.

Durante una época, mientras trabajaba en el instituto, apunté mis sueños.

Apuntes sueltos

Estoy en una cumbre situada sobre una isla, más arriba de una gran masa rocosa, veo mucha gente circulando por todas partes. Hacia el fondo, una gigantesca ola se aproxima.

La humedad contenida en la parte baja de mi cuerpo fue expulsada al contacto con el cuerpo de una mujer voluptuosa mientras ella se movía frente a mí.

En el balcón del apartamento recibí una llamada de mi padre en la que me anunciaba sobre la muerte de mi madre. Lloré desconsoladamente.

Los dientes van cayendo uno a uno sobre mis manos.

Voy nadando a través de una cueva submarina aspirando a encontrar la superficie para respirar.

Las horas de las noches

Permanecí un par de minutos dentro de la sucia ducha con aspecto sombrío.

Un lugar contiguo lleno de paneles de madera cruda, maltratada con pintura blanca encima. El lugar es laberíntico. Pensé qué hacer ahí y me fui.

Recorría una especie de antigua fábrica con paredes de madera y fibra de vidrio, laberíntica e inabarcable.

Huíamos de un cataclismo, nuestras vidas cotidianas. Llegamos a un sitio campechano donde se celebraría una fiesta sobre la terraza. El anfitrión vestía incompleto. Había una invitada especial. Apareció la homenajead, empezó la celebración.

Una fábrica en una selva espesa. Iniciamos una revuelta violenta contra nuestros opresores, tres hologramas omniscientes y omnipresentes que determinaban el rumbo de nuestras vidas. Tratábamos de recuperar el tránsito libre y autónomo por el mundo.

Como si fuera Antoine Doinel me abrochaba el cinturón en la parte trasera de un auto.

Un carnaval con la sangre de mi abuela chorreando en la sala de un hospital. Yo solo trato de tranquilizarla.

Anduvimos buscando en medio de grandes cubos, con suerte encontraríamos algo interesante.

Voz en off: tú tienes que soñar a corto plazo.

Para sobrevivir llevaba una bolsa con manzanas rojas, eran aproximadamente ocho.

Los asientos del auditorio formaban un cuadrado perfecto, estaban destinados a una jornada científica sobre artes.

Cerrar una puerta enrollable ceremoniosamente con un grupo de amigos.

Iba, no en sentido vertical, sino horizontal. Se armó el caos.

Con la mirada sigo al gato cambiante, que mientras realiza una trayectoria diagonal atraviesa la puerta enrollable.

Guardo una bolsa de café filtrado para la jardinería de mi padre.

Salí a comer con una perrita y alimenté a un niño.

Me entregaron la raíz del árbol que acabó de morir.

Relato sobre una extensa playa cubierta con tablas de madera, los locales de descanso se distribuían armoniosamente a lo largo de la geografía geométrica y la gente, ocupada en lo suyo, tenía un aire sereno. Al ir hacia el borde, me topé con un escenario apocalíptico de aparatos en desuso, residuos matemáticos, paredes de cemento de mediana altura. Más allá de la playa, había un cementerio de autos en una carretera. Un bucle en el tiempo.

No pudimos ponernos a salvo en el laberíntico camino.

La realidad penetraba un sueño inexistente como queriendo constituirse, por sí misma, en anhelo. La operación terminaba siendo estéril.

Kafka y el presente. Sentado en silencio hierático, mis piernas en silencio hierático, mi torso en silencio hierático, mis brazos en silencio hierático, mis manos en silencio hierático, los dedos en silencio hierático, mi cabeza en silencio hierático, el asiento en silencio hierático, sentado, yo, en silencio hierático.

Donde mis abuelos cuidábamos a una especie de pequeño demonio que vivía en el baño. Simplemente decidí irse.

Tantos matices se necesitan para ser amados ácidos, fecundos, libres, sensuales y extáticos.

Despejé un poco su frondosa cabellera, rodee su oreja derecha con mi lengua y jugué un rato con su lóbulo. Aspiraba a que me escuchara con mayor claridad.

...soñé que soñaba que dejaba de soñar.

Ocupaba el lugar de otra persona. (El lector de sueños de Haruki Murakami)

El sol se tomó cinco de mis madrugadas antes de volver a salir.

Torres-fuentes que echan agua con tierra, hay más de cien.

Ejercicios de palabras y vagas frases...

Una mariposa voló en un bus lleno de personas.

Uno cae donde está el hueco.

Con la mirada trabaja, le dice un estibador a otro.

Pleamar, de Oliverio Girondo.

El mundo está de cabeza, al fin podré lanzarme al abismo.

"Engendrar la (nada) vida y matar es la misma cosa. Cada momento devora al anterior, cada nacimiento es la muerte de innumerables seres"

Las estrellas están hechas no solamente de estrella.

Línea recta en el bosque.

Hace mucho no veía en mis ojos la parte blanca de la esclerótica que pasa por debajo del iris. Es una buena señal.

Las flores son más lindas cuando no hay primavera.

El tacto y el despojo.

Acariciar es dejar ir un poco de ti para recibir algo más de otra persona.

Cerrar los ojos, ver con más claridad.

Ganarse el sustento de cada segundo, uno ni siquiera se tiene a sí mismo.

Hoy hay que ganarle al sol.

Tengo 27 pero, francamente, a veces vuelvo a los 18 o me salto a los 45 cuando me da la gana, puedo estar convaleciendo a los 95 o regocijándome en los primeros 4. Si me cruzo con alguien de 18, 95, 4, 27 o 45 prefiero, sobre todo, sentir la proximidad de una vida que valga la pena ser vivida. Es complicadamente sencillo.

Te atrapé por fin esta noche (a la luna llena).

*Cuando mueres boca arriba tu boca abierta
llega a colmarse con una parte del cielo. Es lo máximo
a lo que se puede aspirar en ese estado. Sin duda, la
naturaleza se manifiesta de formas insospechadas.*

El silencio como materia reparadora.

Las manos piensan por sí solas.

Flotar o nadar, de Hunter S. Thompson.

Controla tu mente o ella te controlará a ti.

*Conmigo duerme un grillo que me susurra sus
secretos.*

*Comparto a las personas en la medida de mis
posibilidades.*

La ciudad te ve por las noches.

¡Qué más da!

Tatuajes que valen la pena hacerse de cabeza.

*Salir por las mañanas en pijama vuelve a la
ciudad una extensión de mi casa.*

Toparte con algo que ni siquiera buscabas.

Tomar el lugar del otro y, luego, viceversa.

*A veces la vida hace que tomes mal tu medicina,
aparezcan ciertos síntomas que creías controlados,
seas arrojado por una montaña rusa, sin frenos,
coquetes sin darte cuenta, exista la brujería, la
oficina no tenga aire acondicionado, la obra cambie
por millonésima vez, el disco duro de tu computador
colapse, el sol te calcine hasta la médula, te duela
la parte izquierda de la cabeza, no la derecha como
debería ser, te de taquicardia, comas un lomito a*

*lo pobre, el tráfico sea horrible, el bus de retorno
no pase pronto y, cuando pase, darte cuenta de que
no llevas la tarjeta del transporte, ser la hostia, el
día no acabe aún, esperar a que termine bien, no
saberlo con certeza, que sea lunes, y, aun así, poder
cagarte en todo lo que haya sido HOY porque es
una insignificante parte de lo que es esta vida en
este inmenso e inabarcable mundo caótico. Además,
como dice mi hermosa abuela...la vida hay que saber
vivirla.*

Se aprende a jugar, jugando.

*Borges: varias veces intenté el estudio de la
metafísica, pero siempre me interrumpió la felicidad.*

27 mariposas, 27 km a la redonda, 27 noches.

*El molino ya no está, pero el viento sigue
girándolo. Van Gogh y yo.*

*El mundo de cabeza y, yo, caminando con las
manos.*

*Impresión: otros ojos son necesarios para
observar(te) en la penumbra.*

*Ella lo amaba tanto que hasta lo veía en las
paredes.*

*En el centro de la fiesta está el vacío, pero en el
centro del vacío hay otra fiesta. Enrique Vila-Matas.*

Instrucciones de movimiento...

*Ata tu pie izquierdo a la muñeca derecha y
da vueltas sobre tu propio eje / Alza levemente la
barbilla y mirando hacia abajo mueve tus caderas*

en sentido circular / Pon el pie izquierdo al lado del derecho / Transfiere todo tu peso a la pierna izquierda

Venda tus ojos y baila según las indicaciones de un no vidente / Descansa sosteniendo los brazos en sentido horizontal, uno hacia adelante y otro hacia atrás / Con las piernas cruzadas da dos pasos laterales y luego vuelve al punto de inicio

Coloca el pie derecho al lado del pie izquierdo / Transfiere todo tu peso a la pierna derecha / Baila con tu cuerpo dispuesto en forma de cruz

Levanta del suelo el talón izquierdo / Vuelve a transferir el peso a la pierna izquierda tan pronto el talón haga contacto con el suelo otra vez

Empuja tus caderas rápidamente de modo que regreses el aro a tu cintura / Mueve tu cuerpo en la misma dirección en que se mueve el aro / Continúa empujando tus caderas rápidamente / Mueve tu cuerpo más rápido de lo normal / Recupera la posición del aro

Mantenla ahí el mayor tiempo posible / Haz otro paso hacia adelante con el pie derecho / Levanta una rodilla hasta que tu cadera se doble en un ángulo de noventa grados / Mide cuánto tiempo puedes mantener el equilibrio / No dejes que tus piernas se toquen entre sí

Sigue moviendo tu cintura en forma circular / Aprende a recuperar el aro caído / Aprende a recuperar el aro cuando esté a punto de caerse

Uno sujeta el aro por delante del cuerpo, en el plano sagital y sobre el suelo. El compañero pasa por dentro del aro y por detrás del otro compañero / Haz un paso hacia la izquierda con el pie derecho en línea diagonal / Movimientos con diferentes tipos de sucesión (con una mano, con dos manos, por el exterior, por el interior) / Estos movimientos los

pueden realizar en diferentes planos (horizontal, frontal y sagital) / Cruzando por el frente de pie izquierdo

Haz un paso hacia la derecha con el pie izquierdo en línea diagonal / Sostenerse a la parte posterior de una silla al levantar la punta / Balancea la silla levemente / Calcula cuánto tiempo puedes mantener la posición / Debes estar parado en una superficie suave como la de una almohada

Realiza un baile en silencio / Aléjate de la luz / Baila cantando otra pieza musical / Baile de cometas caídas / Realiza una coreografía basada en el choque de las olas

Arrástrate sobre el cuerpo de tu pareja / Baila como si se tratase de la voz de Shakira

Movimiento ondulante de todo el cuerpo a través de su barriga / Sitúese en el centro de un lugar para entorpecer el baile de otras personas

Cae sobre la rodilla derecha / Mueve las caderas hacia adelante y hacia atrás mientras retrocedes con ambas piernas / Da brincos alternando las piernas hasta que te desplomes por el cansancio / Alza los brazos lo más alto posible

Brazo derecho flexionado por delante del cuerpo / Realizar balanceo en el plano sagital / En el momento de efectuar el cambio deben juntarse las palmas de las manos / El cambio se realiza cuando el aro está por encima de las manos / Sujetar el aro por la parte externa y con la palma mirando hacia adelante / Con sujeción exterior del aro y la palma mirando hacia el interior / Pasar el brazo derecho por debajo del izquierdo, para cambiar el aro de mano / Cambiar el aro de manos por delante del cuerpo y a la altura de los hombros

Muévete como una bala perdida / Baila sobre un columpio en movimiento / Baila libremente con

una persona a cinco metros de distancia / Enciérrate en tu cuerpo / Divide a tu cuerpo en dos a través del ombligo, haz que cada sección lleve su propio ritmo y que se contrapongan

Haz una vuelta / Haz el paso básico cuatro veces

Practica moviéndote más rápido / Desplaza el peso entre tu cuerpo más rápidamente/ Tan pronto el talón haga contacto con el suelo vuelve a transferir el peso a la pierna izquierda / Desplaza tu torso hacia adelante y hacia atrás de una forma más rápida / Camina mientras juegas con el aro / Haz girar el aro con tu trasero / Pon el pie derecho al lado del pie izquierdo/ Mueve tus pies en la dirección correcta / Prueba a mover el aro hacia arriba y hacia debajo de tu cuerpo / Mueve el aro por encima y debajo de la cintura sin perderlo / Gira tu cuerpo en la misma dirección del aro / Lanzar el aro hacia el aire y cogerlo con ambas manos sin que se caiga / Uno sujetando el aro, corre detrás del compañero para introducirlo dentro del mismo

Correr con el aro en las manos / Prueba jugar con el aro / Corre libremente por el espacio pisando el interior de los aros (en el suelo) con el pie izquierdo

Haz un paso hacia la derecha otra vez con el pie derecho / Sujeción exterior con la mano derecha, mirando la palma hacia atrás / Haz un golpe con el pie izquierdo / Balancear el cuerpo en el plano frontal hacia la izquierda y cruzar los brazos por delante del cuerpo

La piel posee ritmo al afectarse por ondas sonoras / Deslice su dedo sobre el cuerpo de su pareja / Deslízate sobre una superficie jabonosa usando el codo izquierdo / Se una instalación de ruidos mientras te mantienes quieto

Rueda la bola sobre las puntas de tus dedos / Coloca la bola en tu palma abierta con los dedos juntos, apuntando hacia las diez en punto / Gira

la palma abierta hacia ti como si limpiaras un parabrisas / Haz un arco y deja que la bola ruede sobre las palmas de tus manos en posición de cuna

Mantén la pierna izquierda en sitio / Unos locos artistas que bailan y nunca se cansan de repetirse / Lo etéreo también tiene su fugaz paso de baile / Haz un paso lateral hacia la derecha con la pierna izquierda

Apertura de piernas en diversos planos / Flexión adelante del torso / Plegarse hacia adelante con una o dos piernas extendidas / Repite hasta que las piernas y hombros empiecen a fatigarse / Doblar la espalda hacia atrás

Mueve la cintura a un ritmo correcto / Los aros más grandes giran más lentos, son más fáciles de usar / Haz un paso hacia la derecha con el pie derecho / No deberían ser muy pesados

Mueve tu mano mientras la bola está en la cuna/ Ajusta la posición para la inercia / Encuentra el punto para esto en tus dos manos y acostúmbrate a que se encuentre ahí

Cuando el talón derecho haga contacto con el suelo otra vez devuelve el peso de tu cuerpo a la pierna derecha

Paso del lanzamiento de una persona hacia las profundidades del planeta / Permutación de pasos según la señal de la cruz / Zigzag en el vacío / Intenta moverte de manera fractal en el espacio de una baldosa / Haz el paso del tren con muchos compañeros y colapsar contra una pared / Realizar movimientos en escuadra / Desplómate lateralmente sobre tu compañero sin que alcance a notarlo

Un paso hacia adelante y otro hacia atrás / Intenta mejorar tu tiempo sin perder el equilibrio / Muévete a través de diferentes cuadros sin tocar la línea / Intenta diferentes combinaciones de brincos y

*saltos / Dos pasos hacia adelante y uno hacia atrás /
Haz un paso hacia adelante con el pie izquierdo*

*Haz un paso hacia la izquierda con el pie
izquierdo / Cambiando el peso del cuerpo hacia el
lado en el que se dirige el aro / Balancea el aro en
el plano frontal y por detrás del cuerpo, de derecha
a izquierda, y viceversa / Con sujeción exterior de
una mano y la palma mirando hacia adelante / Con
las piernas separadas / Los balanceos se usan para
enlazar diferentes elementos*

*Muévase mirando su espalda a través de un
espejo de cinco centímetros cuadrados / Bailar hacia
arriba no es lo mismo que en el plano horizontal /
Disculpe la molestia de bailar como me da la gana /
Haz una pausa de un tiempo*

*Tu codo debe tener la suficiente libertad para
permitir un movimiento fluido / Para una figura ocho
bien redondeada, levanta la pelota en una pequeña
curva hacia adentro desde tu palma mientras la bola
pasa sobre ella de vuelta a la cuna*

*Intenta equilibrarte con los ojos cerrados
/ Intenta alcanzar objetos cercanos mientras
mantienes el equilibrio / Estira una mano frente a ti
/ Pasando por el frente del pie izquierdo / Baja las
manos y las rodillas en un tapete o manta doblada*

*Realizar con gran suavidad y acompañamiento
de todo el cuerpo / Movimientos oscilatorios de
vaivén dirigidos por el hombro / Que el paso de un
elemento a otro resulte lógico y se respete el plano del
aro*

*Haz un paso lateral hacia la derecha con la
pierna derecha / Con tu mano dominante con la
palma hacia abajo y los dedos tocándose / Baja un
poco el dedo medio extendido haciendo una cuna
para la pelota / Coloca y deja la pelota sobre tus
dedos cerca de los segundos nudillos de tus dedos
índice, medio y anular / Mantén la bola varios*

*minutos para que te acostumbres a ella / Esto es
indispensable para el malabarismo de contacto /
Sostén la pelota en tu palma abierta, sobre la parte
carnosa entre el tercer y segundo nudillo / Mantén los
dedos juntos y rectos, pero no tensos*

*Retira la mano lentamente / Ve cuánto tiempo
puedes mantener la posición / Movilidad de hombros
/ Agárrate a la parte posterior de una silla mientras
levantas la pierna / Mantenerlo ahí durante el mayor
tiempo posible / No dejar que las piernas se toquen
entre sí / En forma alternada / El movimiento se
inicia al nivel del hombro*

*Cruza los brazos al frente y mantén la espalda
recta / Haz una pausa de un tiempo / Haz un paso
corto hacia atrás con el pie izquierdo retrocediendo
un poco / Párate en un solo pie y trata de mantener
la posición / Extiende los brazos para mejorar el
equilibrio / Repite con el otro pie*

*Con las palmas dirigidas hacia el cuerpo / Da
equilibrio y fluidez / Haz un golpe con el pie derecho
/ El movimiento es una toma de peso a un lado y
al otro / Haz un paso con el pie derecho hacia la
derecha / Que estén en todo momento frente al pecho
/ Que los brazos giren con el tronco / Misma posición
sin pelota / Realiza círculos hacia afuera con los
brazos / Vuelve a la posición del centro y repite el
otro lado sin parar / Realiza las repeticiones*

*Coloca el pie izquierdo al lado del pie derecho
/ Detente repentinamente y sin motivo / Haz el paso
del dibujante mimético*

*Movimiento dentro de un hueco profundo los
últimos diez segundos de vida / Baila con alguien del
más allá hasta el amanecer*

*Repetir con la pierna izquierda / Realiza
zancadas con la pierna derecha por encima de los
aros*

Da diez pasos descendiendo imaginariamente una escalera / Realiza movimientos basados en la llamada telefónica de un extraño / Elige una parte cualquiera de tu cuerpo como centro del cual derivarán tus movimientos / Sé tu propia pareja de baile mientras sostienes un espejo de grandes dimensiones / Transfiere todo el peso de tu cuerpo a la pierna derecha

Saltar por encima de los aros dispuestos en zigzag / Transfiere el peso a la pierna derecha / Intenta girar el aro alrededor de tus piernas / Los aros más livianos son los mejores para este truco / Separa tus piernas y párate firmemente

Cuando el talón derecho haga contacto con el suelo devuelve el peso de tu cuerpo a la pierna derecha

Describe el movimiento de un ave sin plumas / Baile toda la noche con la luna / Transfiere el peso a la pierna izquierda / Realiza saltos constantes extendiendo los brazos a todas las direcciones como si fueras una burbuja elevada por el viento / Realiza tres pasos hacia adelante y hacia atrás con las piernas abiertas al extremo / Realiza una patada imaginaria y muévete como con efecto de rebote / Se conducido por tu pareja mentalmente / Dirige a tu pareja valiéndote solo de la mirada / Trepa una mesa de espaldas / Da brincos abriendo brazos y piernas alternadamente / Realiza movimientos de bebés gateando o arrastrándose sobre el piso / Realiza movimientos que haría un adolescente / Realiza movimientos que haría un anciano

Levanta una rodilla hasta la cadera / Doblar la pierna en un ángulo de noventa grados / Devuelve el peso de tu cuerpo a la pierna derecha / Levanta del suelo el talón derecho

Camina sobre los talones y las puntas de los pies sobre una misma línea / Repite diez veces por cada lado / Coloca un pie delante del otro / Camina

apoyando primero el talón y posteriormente la punta del pie / Haz una pausa de un tiempo / Haz un paso corto hacia atrás con el pie izquierdo, retrocediendo un poco / Mantén la espalda recta y el abdomen contraído / Camina hacia los costados en un lugar liso / Haz otro paso hacia adelante con el pie izquierdo / Levántate de una silla sin la ayuda de las manos y brazos / Haz un paso hacia adelante con el pie derecho

Arrastra el pie derecho hacia la izquierda hasta que quede justo al lado del pie izquierdo

Tu pareja hará lo mismo con el empeine / La pierna derecha permanece en sitio / Transfiere el peso de tu pierna izquierda por un instante solamente / Sube a la parte más alta del lugar

Deja ir el aro / Cuando el aro caiga más debajo de tu cintura recógelo y vuelve a intentarlo / Intenta hacer que el aro se adhiera a tu cintura como una espiral que gira y gira / Cuando el aro se caiga, intenta girarlo en la otra dirección / Haz un paso lateral hacia la izquierda con el pie izquierdo / Encuentra la dirección que mejor te funcione / Tu dirección elegida se denominará “primera dirección” o “en flujo”

Satura el movimiento de vacío / Suma a tus movimientos los movimientos de las demás personas / Descansa boca arriba respirando pausadamente / Levanta del suelo el talón derecho / Describe un flashback con el movimiento de su cuerpo / Transfiere el peso de tu pierna izquierda por un instante

Los hula hoops más grandes son ideales para los principiantes / Prueba varios modelos de aros, tamaños y pesos / Mira el mejor para ti / Ponte de pie dentro del aro / Giran más lentamente y dan tiempo al cuerpo de ajustar su ritmo en relación con el aro / Haz una pausa de un tiempo

Camina hacia atrás sobre un lugar liso / Mueve

una pierna lateralmente / Apóyala en el suelo y luego acerca la otra

Haz un paso lateral hacia la izquierda con el pie izquierdo / Sujeta el aro por delante del cuerpo en el plano sagital y apoyado sobre el suelo

Haz una coreografía con las facciones de tu rostro / Ralentiza los movimientos al punto de que tu cuerpo parezca estar quieto / Baila con el niño que llevas adentro / Mientras realizas toda clase de movimientos libres fija tu mirada en un punto que dé hacia el vacío / Inclínate sobre una pared de forma frontal y rueda sobre ella usando tu cabeza / Haz un paso con el pie izquierdo regresándolo a su punto de origen

Suba el brazo por el lado derecho y bajarlo por el izquierdo / Realizar una circundicción en el plano frontal / Combinar con una vuelta de trescientos sesenta grados hacia la izquierda / Realizar una circundicción sagital en sentido posterior anterior

Transfiere el peso a tu pierna derecha / Acostúmbrate al movimiento de arriba y abajo del ombligo / Donde vayas ahí estaré moviéndome

Entrenamiento de abdominales / Jugar con el aro / Tendrás problemas a la hora de mantenerlos por encima de tu cintura

Al transferir el peso, levanta del piso el talón derecho / Realiza movimientos como si te despojaras de todas las prendas que llevas / Gira sobre tu propio eje mientras lanzas a tu pareja por fuera de ti

Intenta girar el aro alrededor de tus brazos / Saltar de un aro al otro con las piernas separadas, en cuclillas, sobre un pie / Dóblalas / Concéntrate en un pie

Retírale el baile a una bailarina profesional / Baile reguetón como su abuela (en un ataúd) / La

pierna derecha permanece en sitio / Debata con su cuerpo sobre la cosificación del cuerpo femenino / Haz un paso lateral hacia la izquierda con la pierna izquierda / Describe los ciclos lunares a través del movimiento de la pelvis

Sentado en escuadra / Dos sujetan el aro horizontalmente hacia el suelo / Salta por encima del aro con las piernas juntas hacia adelante y lateralmente / Realiza saltos laterales con los pies juntos de dentro a fuera del aro

Intenta girar el aro a través de la cabeza / Haz una pausa de un tiempo / Mueve una pierna haciendo pequeños círculos comenzando por la cadera

En la cima de un acantilado permanece quieto / Su cuerpo ahora es asimétrico, baile desenfrenadamente / Haz una pausa de un tiempo

Cinco personas en cuclillas de lado sujetan un aro por delante del cuerpo en plano sagital y apoyado sobre el suelo / Extender el tronco para elevar el aro / Sujeta un extremo del aro con las manos / De frente y en tendido previo / Realiza circundicciones de piernas por dentro del aro

Dentro de un aro, apoyado sobre las rodillas y las manos, realiza flexiones y extensiones de tronco / Diez aros distribuidos en línea / Flexionar el tronco hacia adelante mientras el compañero se deja llevar / Sentarse en escuadra espalda contra espalda y con brazos arriba sujetando el aro / El compañero salta por encima sin tocarlo / Uno hace rodar el aro hacia el compañero / Con el aro sujeto entre dos compañeros en el plano horizontal, introducirse en él por la parte superior y salir por debajo

Salta por encima del aro con las piernas juntas hacia adelante y lateralmente / En cuclillas, sujeta el aro por delante del cuerpo en el plano horizontal / Acompañar con paso de vals hacia la derecha y hacia la izquierda

Reconfiguraciones oníricas y frases inventadas...

*Para sobrevivir / llevaba una bolsa / con
manzanas rojas / eran aproximadamente ocho*

*El mundo / al fin podré lanzarme al abismo /
está de cabeza*

*Una mariposa / se metió en un bus / repleto de
personas*

*Los dientes cayéndose / uno a uno sobre mis
manos*

*Una gran ola aproximándose hacia nosotros
/ al fondo de la escena / mucha gente circulando /
pendientes y escalinatas sobre la superficie rocosa /
una cumbre situada en lo alto de una isla*

*Estar sentado / observando cómo era la
formación de nuestras bancas / en ese momento
preciso / nos disponíamos a realizar una evaluación /
estaba en el colegio, pero soñaba con el edificio de mi
escuela primaria*

*Acercarme a mi niñera por la noche /
aproximarme a su busto / mientras ella dormía*

*Varias veces / de la metafísica / he intentado el
estudio / siempre me interrumpió / la felicidad*

*Con la mirada / sigo al gato / cambiante
/ mientras realiza una trayectoria diagonal /
atravesando la puerta enrollable*

*Llena / a la luna / esta noche / por fin / te
atrapé*

*Los asientos del auditorio formaban un
cuadrado perfecto / destinado a una jornada
científica sobre arte*

El tacto / y el despojo

*Para la jardinera / de mi padre / de café filtrado
/ bolsa de residuos*

*Despejé un poco / su frondosa cabellera / con mi
lengua / rodee su oreja derecha / con más claridad
/ jugué con su lóbulo / un rato indeterminado /
aspiraba a que me escuchara*

*Hace mucho tiempo / no veía en mis ojos / la
parte de la esclerótica / que pasa por debajo del iris /
buena señal!*

Cerrar los ojos / ver con más claridad

*Kafka / y el presente / sentado en silencio
hierático / mis piernas en silencio hierático / mi
torso en silencio hierático / los dedos en silencio
hierático / el asiento en silencio hierático / mi cabeza
en silencio hierático / sentado / yo / mis manos en
silencio hierático / mis brazos en silencio hierático /
en silencio / hierático*

*Y fibra de vidrio / inabarcable y laberíntica /
recorría una antigua fábrica con paredes de madera*

De cabeza / hacerse / valen la pena / tatuajes

Voz en off / tú tienes / que soñar / a corto plazo

*Durante la época de la escuela no soñaba con
el jardín de infantes / sólo hay recuerdos de estar
pegando papeles / hacer líneas y usar materiales
además de aprovechar la hora del lunch / en la parte
posterior cuidábamos las plantas que regábamos*

cada cierto tiempo

*Las estrellas / están hechas / no sólo / de
estrellas*

*En la noche, sobre una montaña / una masa de
tierra creciente / percibo cada gramo de tierra / va
obliterando sobre mi pecho*

*Tantos matices se necesitan / para ser amados /
ácidos, fecundos, libres / sensuales y extáticos*

*Como si fuera Antoine Doinel / me abrochaba el
cinturón / en la parte trasera de un auto*

Línea recta en la selva

*Engendrar la vida / y matar / son la misma
cosa / cada momento devora al anterior / cada
nacimiento / es la muerte / de innumerables seres*

*En el balcón del apartamento / recibí una
llamada de mi padre / mi madre había muerto /
diciéndome / lloraba / sin consuelo*

*El sol / se tomó / cinco / de volver a salir / de
mis madrugadas / antes*

*Iba / no en sentido vertical / se armó en caos /
sino en sentido horizontal*

*Me dirigía a la cima de un precipicio donde
permanecía exánime observando el fondo del mar
rocoso / caminaba sonámbulo en la noche por un
sendero*

*Eran los encargados de derretir el calor / los
copos de nieve / sin embargo se sentían tibios / que
resultaban imperceptibles para el cuerpo humano /
en lapsos*

Jugando / a jugar / se aprende

*Y nunca volvería a recuperar / ni siquiera
despertando / sería el fin / sobre la vida que perdía
/ no paraba de decirme cosas malévolas / en una
cartuchera inmóvil / junto al diablo / atrapado*

*Donde poder respirar / la superficie / aspirando
/ submarina / a través de una cueva / encontrar / en
el agua / nadando*

*En el subsuelo / se percibía con el aumento de
humedad / en las noches / la mañana / sin el sol / el
frío era seco e insufrible*

*Huíamos de un cataclismo / campechano /
vestía incompleto / nuestras vidas cotidianas /
llegamos a un sitio / el anfitrión / una invitada
especial / en la terraza / se celebraría una fiesta /
apareció la homenajeadá / inició la celebración*

*Acariciar es dejar ir un poco de ti / para recibir
algo menor / de otra persona*

*Antes el cielo era el límite / ahora el vacío es la
última frontera*

Tomar el lugar del otro / y viceversa

*Salí a comer / con una perrita / alimenté / a un
niño / solamente*

*Donde mis abuelos / cuidábamos / un pequeño
monstruo / simplemente decidió irse / vivía en el
baño de visitas*

*Aparatos en desuso / daba un aire de serenidad
apocalíptica / la gente se ocupaba de lo suyo /
distribuidos armoniosamente / geografía geométrica
/ locales de descanso / cubierta de tablas de madera
/ relato sobre una extraña playa / paredes de
cemento a mediana altura / residuos matemáticos /
un bucle en el tiempo / autos en una carretera / un
cementerio / más allá de ella*

*Veintisiete mariposas / veintisiete / kilómetros a
la redonda / veintisiete / noches*

*Las luciérnagas / invadieron / toda la cueva / al
punto / humedecidos / de leños / por el tiempo / de
encender una fogata / en ese momento / emergió de
las sombras / el cuerpo de un hombre del tiempo*

Con la mirada trabaja / un estibador a otro

*La humanidad contenida / en la parte baja de
un cuerpo / fue expulsada / en su contacto / con el
cuerpo de la mujer / voluptuosa / quien se movía
frente a mi*

*Un carnaval / de sangre de mi abuela /
chorreando / en la sala blanca / de un hospital /
trato de tranquilizarla*

*De la fiesta / en el centro / en el centro / está el
vacío / del vacío / hay otra forma*

El silencio / como materia / reparadora

*Conmigo duerme un grillo / que me susurra sus
secretos*

*A sí mismo / ni siquiera / uno no se tiene / de
cada segundo / el sustento / ganarse*

*De sueños / de otra persona / ocupaba el lugar
/ lector*

*Cerrábamos una puerta enrollable /
ceremoniosamente / con un grupo de amigos*

*Y de aspecto sombrío / en una ducha no muy
limpia / permanecí un par de minutos*

*Buscamos en medio de grandes cubos / con
suerte / encontraremos algo interesante*

Las manos / piensan / por sí / solas

*Mis padres discutían / la fiebre era alta / yo
yacía en el sofá de la sala / mi estado era levemente
alucinatorio / al despertar / ellos lo negaron todo*

*A las personas / de mis posibilidades / en la
medida / comparto*

Controla la mente / a ti / ella te controlará

Uno cae / solamente / donde está el hueco

*Torres fuerte / echan agua con tierra / son /
más / de cien*

*El lugar es laberíntico / pensé que hacer ahí
y me fui / con pintura blanca encima / maltratada
/ cruda / llena de paneles de madera / un lugar
contiguo*

Solo por las noches / la ciudad te ve

¡Qué más da!

III. ¿Cómo lo hice?

3. Estrategias con las que movilicé mi archivo personal.

3.1. Paredes y objetos

3.2. Caos, ruido, silencio, escritura residual y la presencia del autor

3.3. Ámbito genealógico

¿Cómo lo hice? Estrategias con las que movilicé mi archivo personal.

*formas esquemáticas de la arquitectura y el paisaje
líneas como soportes de imágenes*

abstracción como otra forma de silencio

programación de los movimientos

*recopilación de sueños
evocación en imágenes oníricas*

objetos sin objeto

3.1. Paredes y objetos.

Proceso conducido al 5 de octubre de 2017:

1. Al no contar con un archivo físico por venir de otro país, consideré pertinente recurrir a dos elementos plásticos relativos a mi trabajo anterior:

- a. Formas que remitieran a unas estructuras lineales de carácter geométrico y,
- b. Formas que remitieran a las convenciones abstractas presentes en mis pinturas de paisajes.

2. Estas formas, además, serían trazadas sobre las paredes de mi taller. Su espacialización, por lo tanto, buscaría formular una estructura -a la manera de una trama abstracta- en la cual poder desplegar mi archivo de imágenes.

3. A continuación, empecé a adicionar sobre las paredes dibujadas el conjunto de impresiones en pequeño formato que correspondían a los componentes de mi archivo. Esta operación fue configurando arbitrariamente una nube con mis referentes y trabajos artísticos previos.

4. Intuí que dicha disposición de trabajo, de carácter disperso y atomizado, podría estar respondiendo a las siguientes circunstancias:

- a. condicionamientos sensoriales y del lenguaje,
- b. una suerte de evasión sensible,

- c. el recurso por la memoria personal,
- d. un silencio decantado por acumulación,
- e. traumas causados por situaciones no identificadas del pasado.

Por lo cual, empecé a tantear una aproximación plástica de mi archivo que denominé *las acciones de un ojo solitario: abierto, cerrado, muerto*.

5. Además, al observar la imagen general que se iba construyendo sobre las paredes, por medio de un ejercicio de asociación libre llegué a reconocer otra coordenada de trabajo: las apariciones abstractas de dos bailarines moviéndose en un bosque, sobre la primera pared, y la presencia de un malabarista equilibrándose sobre una línea de escaleras metálicas, en la segunda.

6. A partir de dicha coordenada se volvía imperativa la presencia del movimiento, por lo cual conduciría en adelante un ejercicio de re-programación poética de mi archivo. Esto consistía en acompañar a cada una de las imágenes con frases procedentes de dos ámbitos específicos, no manifiestos, de mi archivo escrito:

- a. sobre el lado izquierdo de cada imagen se anotarían instrucciones de baile, malabarismo y gimnasia de equilibrio, en ocasiones inventadas; y,
- b. sobre su derecha, acogiendo la idea abstracta de bosque que se derivó del ejercicio anterior, las imágenes estarían acompañadas de una recopilación heterogénea de mis sueños de la infancia, sueños recientes o bien sueños inventados, así como por frases personales que fueran escritas hace un par de años.

7. Finalmente, se generaron agrupaciones arbitrarias con indicaciones, imágenes y sueños, que empecé a delimitar con nuevas formas lineales, a las cuales consideré formas oníricas estructurales. Por una parte, ellas abonarían a la estructura dibujada originalmente unas cualidades más expresivas y libres,

quizá como si se tratasen de unas manifestaciones inconscientes de mi trabajo con las imágenes.

8. Pero, por otro lado, su contenido empezaría a transformarse en nuevos bosquejos. Siendo estos el resultado de unas lecturas, traducciones o síntesis a las que llegué por medio de la unión de las imágenes y palabras desplegadas. Las nuevas imágenes, bosquejadas inmediatamente, darían cuenta de unas maneras nuevas de referirme al cúmulo de referencias artísticas y no artísticas que habían orbitado en mi proceso de creación hasta el momento.

9. En una última instancia de trabajo se añadieron los dibujos de un niño de 6 años, sin un sentido claramente definido.

10. A partir de este primer resultado de trabajo surgieron dos estrategias de creación:

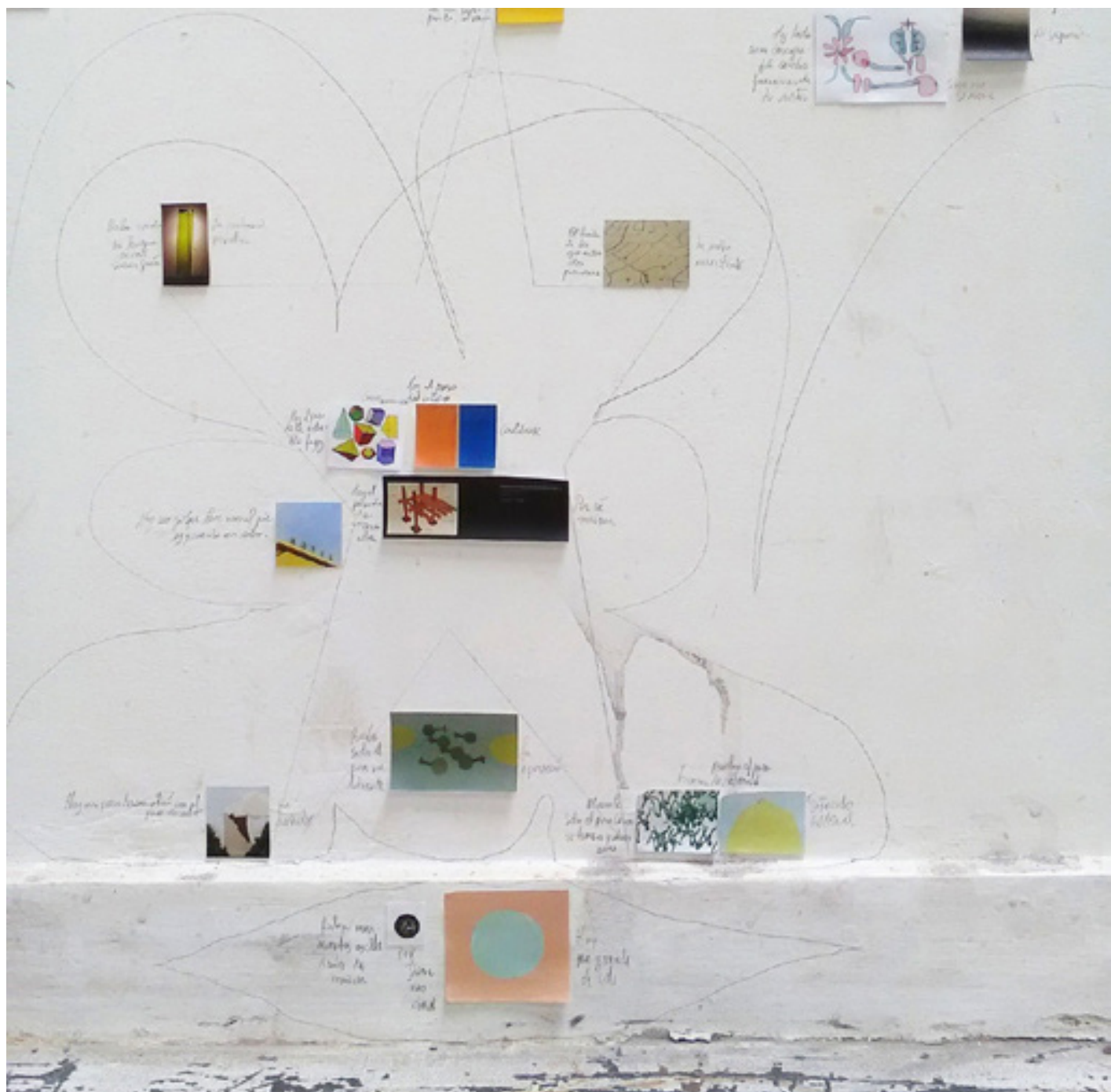
- a. Me interesó el carácter borroso y poco discernible de los dibujos lineales hechos sobre las paredes. En esa medida, los imaginaba como soportes intangibles, capaces de contener la levedad de unas formas materiales que no necesariamente llegarían a manifestarse en la realidad.
- b. Considerando a los dibujos como proyecciones de unos objetos que no estaban explicitados en el espacio físico, también me llamó la atención la posibilidad de materializarlos como cosas tangibles, concretas, con propiedades y cualidades que, al mismo tiempo, homologuen su proceder inconsciente y onírico.

** A partir de la asignatura Taller de creación*









57

Al transferir el peso, levanta
tu del pulso el falo en
derecho



Buscamos en
medio de
grandes
cubos

Realiza movimientos
como si te despoja-
ras de todas las
prenderas que tienes,
pero mantente
vestido



con suerte

Corre sobre tu propio
eje mientras caminas
a tu pareja
en el sentido
contrario



Encontraremos
algo interesante

Paredes...

Las imágenes pequeñas no son detalles sino panorámicas. En ese sentido, te conducen a ver su especificidad para llevarte, a continuación, a una AMPLITUD que no necesariamente era esperada. Idea de hipervínculos. Distintos niveles de representación o capas. Dibujos lineales, lugares, dibujos de niños que plantean una especie de mapa.

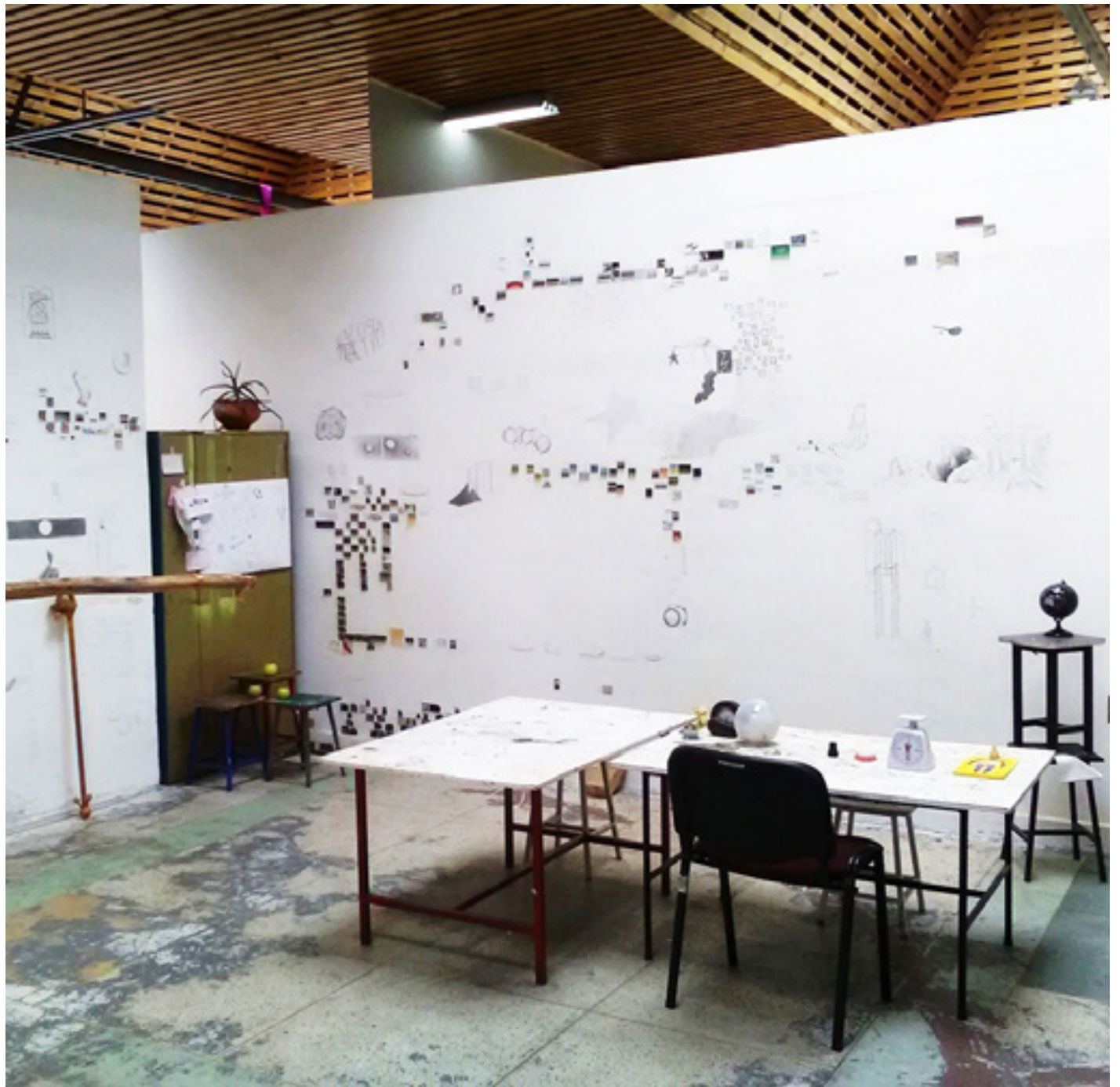
Lo peligroso del mundo es aquello que está oculto. Lo oculto, lo que está en la raíz, es lo que hay que hacer visible...

ALETHEIA

Objetos sin objeto:

(Manzanas, silla), (reloj, carbón), (globo terráqueo, lentes de contacto), dentadura postiza, anillo, (lente grande, tierra húmeda), (prisma piramidal, arena), (balanzas, tierra de cementerio), piedra esférica, (lámpara, vela encendida), parlante de gramófono, pequeña puerta de rejas, tierra fértil, escalpelo, lunas de oftalmología, espejos con filtros de luz, canicas, alfombra redonda, un zapato grande y extraño, (porción de carne, alfiler, micrófono), utensilios de comida en color café, (láminas de anatomía del cuerpo humano, caleidoscopio), capucha negra, base rectangular de madera, (cubo de madera, esfera de madera, pirámide de madera), cinta negra, foco redondo grande, pañuelo blanco, origami del sol en color negro, imagen de paracaidistas al revés, polea que levanta unos lentes, bola de cristal, catapulta de juguete, bastón, red metálica, hielo con manta encima, dos fragmentos de espejos picados, pintura fluorescente, espejo personal redondo con marco y agarradera de madera, aro de bronce pulido, flecha, sábila, ladrillos cuadrados, pinzas de médico, la palabra tiempo escrita con alambre, placa de vidrio para muestras de microscopio, tablero led, tina, venda de ojos, bola de discoteca, urna-cápsula de cristal, chupón, liga, almohada, caja colorida, cordones de zapatos, medalla de oro, chapa de puerta, estructura de encofrado, cuero de la carne, diccionario, fórmula, manguera corta, repisa alargada, cuerda para ejercicios, marioneta de paisaje.















Anotaciones sobre el trabajo del taller.

Mayo de 2018.

1. En relación a la idea de archivo.

Para mi trabajo actual he dispuesto sobre las paredes del taller diversos conjuntos de imágenes y textos que corresponden a mi acervo personal, sin distinguir entre su carácter artístico o no artístico. A su vez, estos conjuntos han ido generando nuevas opciones de imágenes, pero, a la manera de objetos. Objetos plásticos, quizás, a los cuales he considerado momentáneamente bajo el rango de *objetos sin objeto*.

El enfoque de archivo lo he considerado, por lo tanto, en su posibilidad de organizar desestructuradamente un imaginario propio. Sin duda, su disposición fragmentaria y dispersa, respondería a un grado importante de arbitrariedad, con la cual, arribaría además a otras indagaciones plásticas a partir de una serie de asociaciones libres que se fueron decantando entre los componentes visual y escrito de mi archivo.

Cabe decir que, aun cuando el énfasis de mi trabajo bordeara todavía el plano bidimensional, el despliegue de mi archivo me llevó a pensar en este espacio como si se tratase de una proyección virtual. Una proyección de objetos o cuerpos que, en efecto, podrían considerarse potencialmente tangibles y,

por ende, ubicarse físicamente en nuestra realidad perceptible. En esa medida, las indagaciones plásticas que se conducirían en adelante intentarían sortear la pregunta por la procedencia y el lugar posible de dichos cuerpos u objetos.

2. Reconociendo la génesis de mi trabajo artístico.

Este procedimiento, enfocado en la noción de archivo, me ha permitido construir un mapa mental heterogéneo (otro paisaje, quizá), que me ubica ante mi propio universo visual desde una apertura inicialmente no prevista. En ese trayecto, me ha interesado sobre todo que el texto ponga a operar a la imagen, desestabilizando sus modos convencionales de ser construida. Para ello, he llegado a considerar a la poesía como un potente catalizador.

Una de las primeras estrategias que me propuse al arrancar la maestría consistiría en re-elaborar mis anteriores trabajos pictóricos basándome en instrucciones con cierto carácter poético.

Consideraba, entonces, que la conjunción entre una imagen abstracta y unas indicaciones arbitrarias produciría variaciones formales muy significativas en mis cuadros. Sin embargo, después llegué a replantear dicha estrategia porque se centraba exclusivamente en la epidermis del asunto, es decir, en aquella cualidad formal de mis imágenes cuando aspiraban a concretarse solamente en el plano pictórico.

Cuando se planteó dicho trabajo con el archivo, pude confrontar otras instancias de construcción de mis imágenes, instancias que incluían, por ejemplo, elementos propios de mi experiencia cotidiana, como los sueños o la escritura a partir de frases personales. De esa manera llegaría a señalar una experiencia que se decantaba gracias a los dictámenes de otras modalidades de la imagen y no exclusivamente por medio de aquellas que orbitaban alrededor de mi práctica artística.

Frente a la necesidad de reconocer esas otras modalidades de la imagen, el trabajo intentaría recuperar un sinnúmero de componentes visuales -de carácter genealógico- que pudieron mediar inadvertidamente mi comprensión de la realidad.

A partir de dicha aproximación sería posible, entonces, vislumbrar otras potencias en mi archivo, con lo cual, no solo se volverían patentes unas maneras en las que me he relacionado con el mundo de las imágenes, sino que, además, terminaría comprendiendo más ampliamente aquellos sentidos que portaban estas imágenes a la hora de construir mi visión personal de las cosas.

En otras palabras, tendría la oportunidad de re-situarme en mi proceso plástico, entendiéndolo esta vez como una investigación relativa a aquel orden visual con el cual he habitado singularmente el mundo más próximo, es decir, aquel que se va resolviendo paulatinamente en mi cotidianidad.

Con la consciencia de aquello, ahora sí podría proponerle a mi universo de imágenes una alternativa para su reconfiguración plástica. La estrategia con la que movilizaría esta propuesta resultaría, entonces, en un ejercicio gramatical de re-programación poética de todas mis imágenes.

Dicha re-programación usaría palabras escritas arbitrariamente para de esa forma alterar, sin ningún sentido determinado, las maneras de leer y de construir mis imágenes. Como consecuencia de ello, empezaría a tomar partido en mi trabajo un yo disperso, desarraigado, algo menos racional en mi relación con las imágenes. Por ende, posibilitaría el surgimiento de esas otras imágenes que me han venido interesando subrepticamente.

Por otra parte, además de contar con la mediación del texto escrito a la hora de provocar esta exploración con las imágenes (a partir de las instrucciones de movimiento, los sueños y las

demás anotaciones procedentes de mi archivo), el otro catalizador fundamental de este proceso correspondería al uso del dibujo, asumiéndolo esta vez como una herramienta capaz de desestructurar los sentidos formales con los cuales convencionalmente he entendido a mis imágenes de archivo.

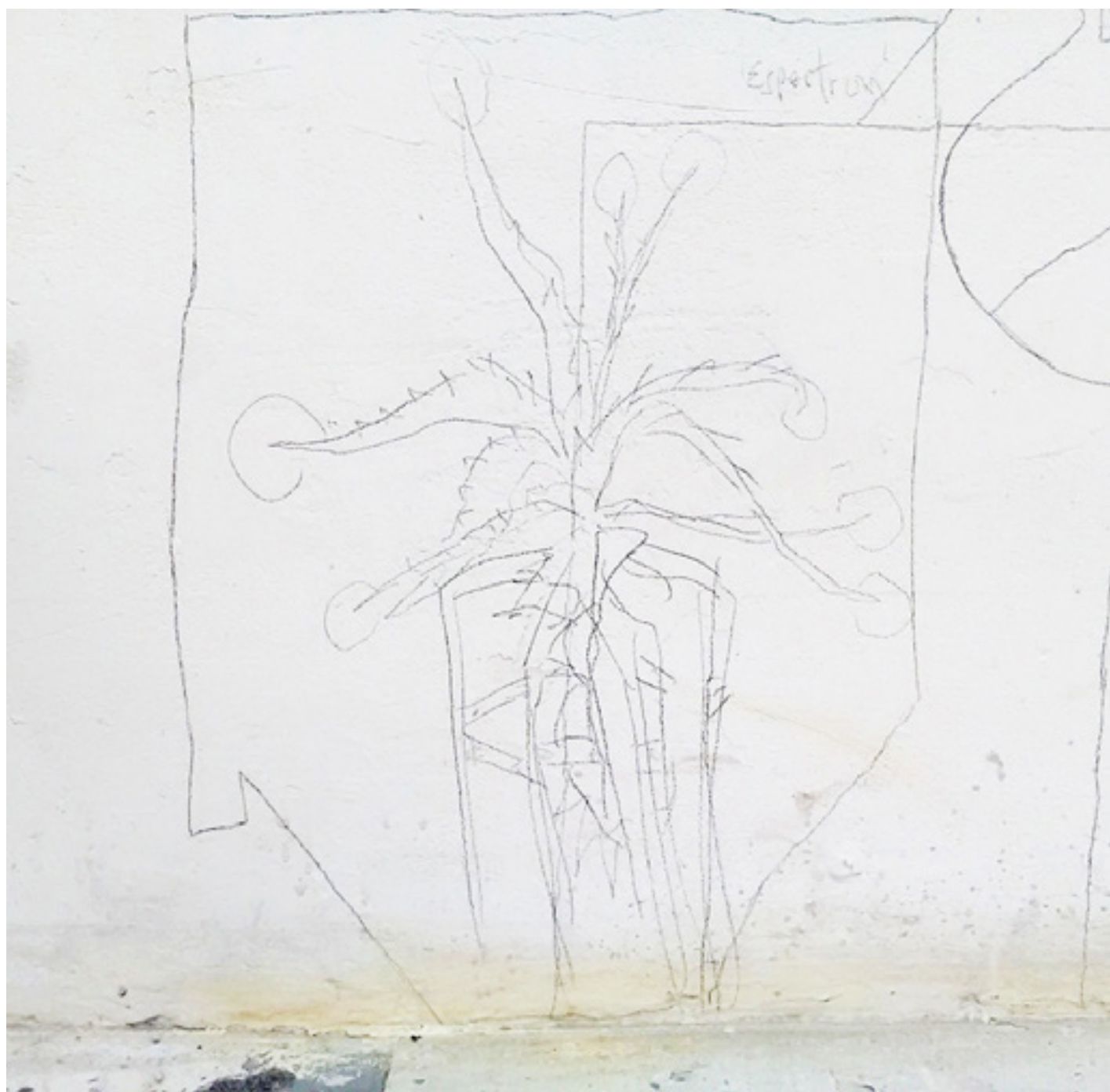
Este lenguaje me llevaría a proponer, por último, una instancia difusa del mapa mental con el que pretendía situar a mi universo visual. Y, a su vez, me serviría de soporte, aglutinador, mediador y detonante de una escritura poética tendiente a la incertidumbre. En otras palabras, resultaría en una herramienta con la cual ampliar plásticamente los sentidos iniciales de mi archivo.

3. Unos campos con los cuales replantear mi indagación plástica.

Este primer acercamiento al espacio del taller me ha permitido generar una estructura de trabajo con la cual espacializar mis materiales visuales. Aun cuando esta indagación se haya mantenido en el espacio bidimensional, considero que me llevó a adquirir un grado de consciencia sobre la necesidad de acudir al espacio tridimensional.

A su vez, el trabajo en el taller ha ido generando un desplazamiento paulatino en mi relación con las imágenes. De un primer momento introspectivo, en donde el archivo puso de manifiesto aspectos genealógicos, el trabajo va derivándose hacia un momento en donde la pregunta por el contexto empezará a ganar protagonismo, precisamente, ante la necesidad de reconocerle una procedencia a los objetos que van surgiendo del mapa de imágenes.

Lo que se ha mantenido constante, en todo caso, ha sido el uso del dibujo como herramienta para generar relaciones abiertas. En la primera parte del trabajo, relaciones entre textos e imágenes. Y, en lo que continuará del trabajo, este se volverá el catalizador de





nuevas imágenes con un inminente carácter objetual.

La interrogante que aún siento pendiente, ciertamente tiene que ver con la incidencia que tendrá el dibujo cuando me sitúe plásticamente en ese nuevo escenario de indagación plástica. En ese sentido, el dibujo será puesto a prueba en su capacidad de tender vínculos con una realidad material de la cual no forma parte directamente. Por lo que podría ser interesante explorarlo como un puente entre esos desarrollos introspectivos iniciales y aquellos movimientos plásticos que acontecerán a continuación, cuando me sitúe en el terreno de lo objetual-espacial.

4. Experimentaciones decantadas en este proceso.

La manera en la que he dispuesto mi archivo sobre las paredes del taller, lo relaciono con un tipo de composición cercana a mi práctica pictórica previa, es decir, como una composición capaz de desplegar unos elementos formales sobre un espacio plano, en el que irán acomodándose mesuradamente, para producir una imagen consistente en forma de paisaje.

Pero, a diferencia de mi manera convencional de proceder sobre el plano bidimensional, que pudiera considerarse esquemática, racional y ordenada, la maestría me ha impulsado a espacializar un universo difuso de imágenes con la ayuda del dibujo. En ese caso, esta herramienta me ha permitido generar relaciones formales inusitadas, que mi anterior manera de trabajar constreñía significativamente.

Por otro lado, como ya lo he manifestado, he podido vincularme con materiales visuales y sensibles que antes no hubiera usado conscientemente, como los sueños, las instrucciones de movimiento, la poesía, entre otros. En consecuencia, he podido desplegar mis imágenes a muchos niveles, desde unas maneras que resultaron muy absurdas e incomprensibles, hasta otras que pudieran ir concretándose como obras a futuro. Aunque, por el momento, he preferido dejarlas



orbitar sobre las paredes sin atribuirles un sentido específico.

Siguiendo esa línea, reconozco como una decisión conscientemente asumida el no lidiar con factores técnicos para resolver mis imágenes. Por lo que, más bien, he buscado concretarlas como apuntes o anotaciones con cierto grado de espontaneidad, sin otra pretensión que permitirme transformarlas a lo largo del tiempo.

Ese mismo ánimo he mantenido hasta ahora con el incipiente trabajo propuesto para los objetos.

Con relación a dichos objetos, a su vez, me surge la pregunta por su pertinencia con respecto al esquema de trabajo que ha atravesado a las imágenes de mi archivo. Un esquema que, por su parte, ha pretendido situar los lugares de procedencia de esas imágenes, constituyendo una maraña, más bien

abstracta, donde se van disponiendo etéreas las materias plásticas que este soporta. Un esquema que, finalmente, se dispone al margen de una realidad tangible.

En cierto sentido, resolver esta pregunta me supondrá instalarme plásticamente entre un emergente macrocosmos abstracto, volátil, unívoco e infinito, que correspondería a la actual versión de mi archivo desplegado sobre las paredes de mi taller, y un microcosmos físico, concreto, residual y finito, que se decantaría en relación con las cosas que participarán del mundo real, cosas que, sin dudas, este archivo ha empezado a promover.

En virtud de lo expresado aquí, considero que estaría lidiando con una zona gris de sentido. Una zona que va manifestándose, de primera mano, como una sombra indiscernible de realidad.

** A partir de la asignatura Taller de creación*













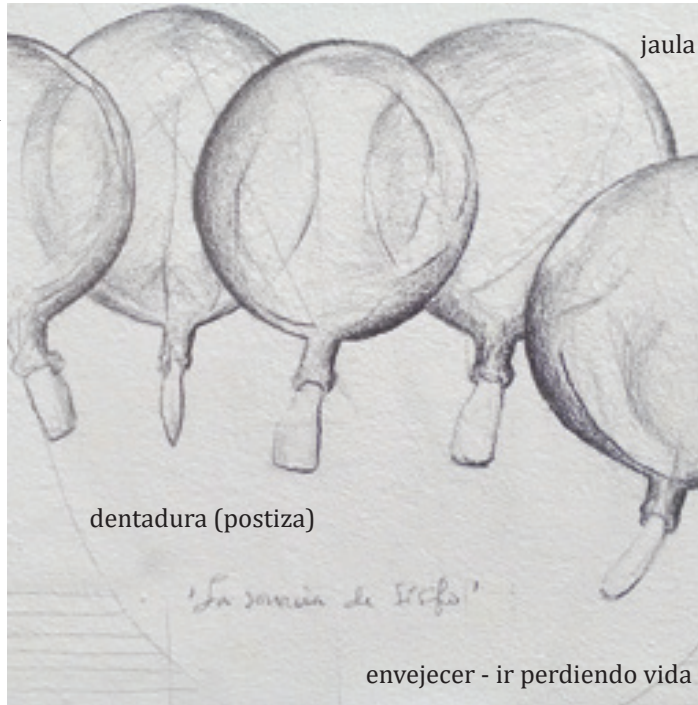


3.2.

Caos, ruido, silencio, escritura residual y la presencia del autor.



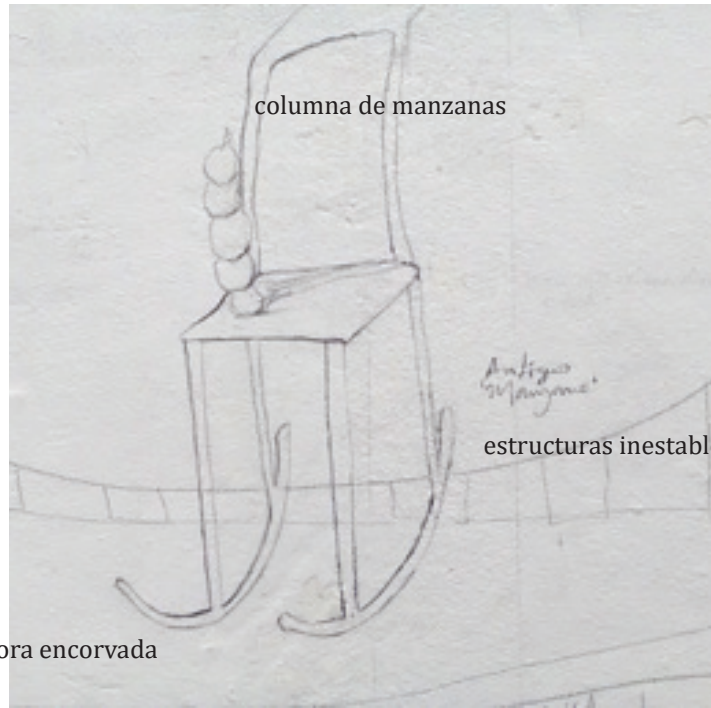
esferas de cristal



jaula de aliento

dentadura (postiza)

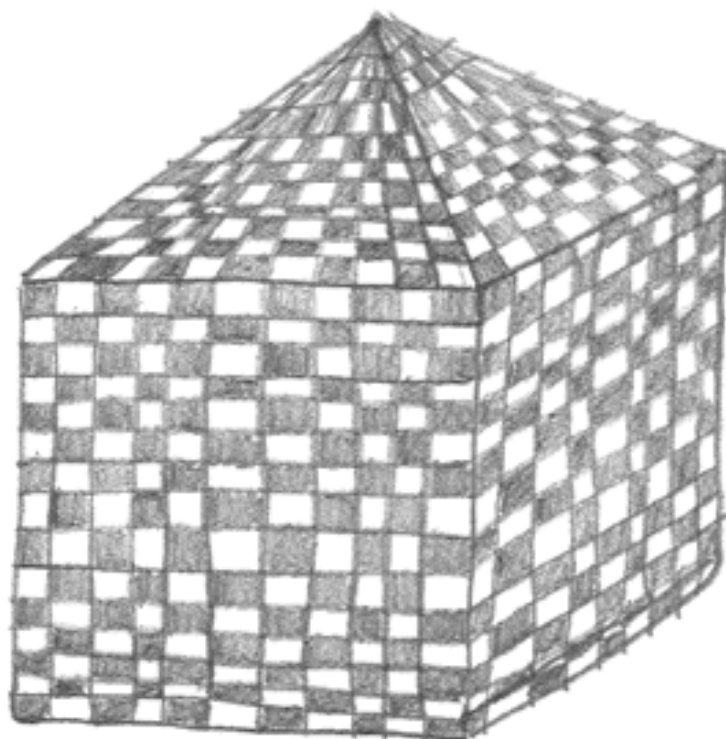
envejecer - ir perdiendo vida





Silencio existencial...
Relacionarme con objetos que evoquen quietud,
una pausa en medio del movimiento del mundo,
una irrupción silenciosa en las acciones más sutiles.
Interrogación silenciosa.

Dimensiones...
El rumor de la existencia como punto de referencia.
Intangibilidad abrumadora
Un silencio que sitúe al hombre en el contexto de la existencia
(poesía silente)
Inmersión, pertenecer al mundo
Resonancia íntima
El silencio en las cosas
Apariciones mudas
Silencio>potencia / ruido>acto / silencio>residuo
Orientarse en el silencio del mundo



Lo primero que vi...

Un tablero de damas sobre un banco, cerca de una ventana, en la casa de mi abuela paterna. Las piezas unas tapillas metálicas dejadas a su suerte. Al subir la mirada, una mujer me tomaría en sus brazos a continuación. Tiempo después me enteraría de que esa no era mi casa, aunque sí mi primer hogar.

Mucho tiempo después me enteraría, además, que ese lugar fue el que me cuidó los primeros meses de mi vida cuando mi madre aún trabajaba.

Haciendo un ejercicio de regresión, este vendría a ser el primer recuerdo de mi infancia...

...Luego, vendrían otros.

Yo, saliendo del baño después de una ducha, mi madre me colocaría una de esas toallas con una pequeña capucha esquinera. Lo curioso era que nuestra ducha estaba cerca de la cocina. Seguro me pondría sobre un mesón para empezar a vestirme. Este ya era mi hogar.

La chica que me cuidaba, peinándome cariñosamente.

Yendo a regar un pequeño huerto en kínder.

Recuerdos de la escuela, pequeños traumas, como cuando dejé que el bus se fuera sin mí, o, cuando me golpearon unos niños sin ningún motivo. Son recuerdos sobre el cuidado, la protección y al mismo tiempo la fragilidad, ¿mi fragilidad?

En mi familia está presente el recuerdo de mi nacimiento problemático. La versión que poseo es que hubo riesgo aquel sábado 4 de junio del 88. Casi no logro nacer, mi madre tuvo que ser llevada de forma apresurada a la maternidad en medio de la noche. Pero como suelo comentarles a mis familiares, sobreviví por elección propia. Aunque entonces nadie se haya dado por enterado. Resulta que en las vísperas, todos habían estado en labores de mudanza, por lo que mi nacimiento pasó desapercibido, casi. Pienso en ello y quizá pueda entender el exceso de protección que vendría más adelante.

También me han dicho que tuve que asistir a terapia de lenguaje, ya que hasta los 4 años no podía comunicarme oralmente sino a través de señas y balbuceos. Cosa interesante, porque mi inicio al lenguaje tuvo que apoyarse con técnicas y metodologías exclusivas para ello. ¿Qué me haría falta durante los primeros cuatro años de mi vida para guardar ese tipo de silencio?

Otro asunto que siempre me ha acompañado desde entonces es un sueño. Para narrarlo las palabras me resultan algo inútiles, era sobre todo una sensación. La historia sería más o menos así:

Hay movimiento, me desplazo hacia el interior de una zona frondosa, como un bosque oscuro. Conforme avanzo, siento que lo penetro con mi cuerpo. Dentro de mi cuerpo, una masa con las mismas cualidades terrosas del lugar crece, fundiéndome al mismo tiempo con el entorno. Todo esto mientras me expando. El resultado es una paulatina sensación de opresión en mi pecho, frente y brazos.

Esa misma sensación hace que después me despierte.

La primera imagen que creé fue en el patio de mi casa. Mientras mi madre cocinaba cerca, llamé su atención de la siguiente forma:

-Mira mami-, me acuclillé sobre el piso poniendo mi oreja al suelo -estoy golpeando al piso (rojizo) a ver si el diablo me contesta-. En seguida ella dejó lo que estaba haciendo y exaltada, quizá asustada, me gritó para que no continuara con mi pesquisa. No entendía su miedo. Supongo que, por este tipo de curiosidades, en adelante penetraríamos con más ahínco en las cuestiones católicas heredadas de mi abuela, su madre. Aunque de forma más bien patética. Empezaría así una etapa de miedos implantados e innecesarios de los que me desharía en la adolescencia, más conscientemente.

En otro momento, quizá la primera vez que me adentraría con inocencia en lo metafísico, mientras usaba el baño de la casa, me llegaría a preguntar (tendría unos siete años): Dios lo creó todo, pero, ¿quién habría existido antes que él? ¿Quién sería su creador?

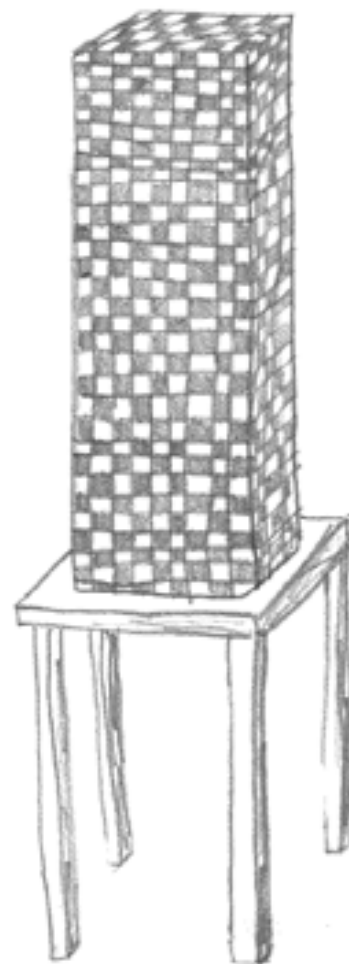
La duda y los miedos persistirían hasta muy entrada mi adolescencia, lo que cambiaría un poco a raíz de que una profesora me regalara “El mundo de Sofía”, tendría dieciséis. Esto sin embargo no resolvería totalmente uno de mis grandes asuntos existenciales: no querer morir.

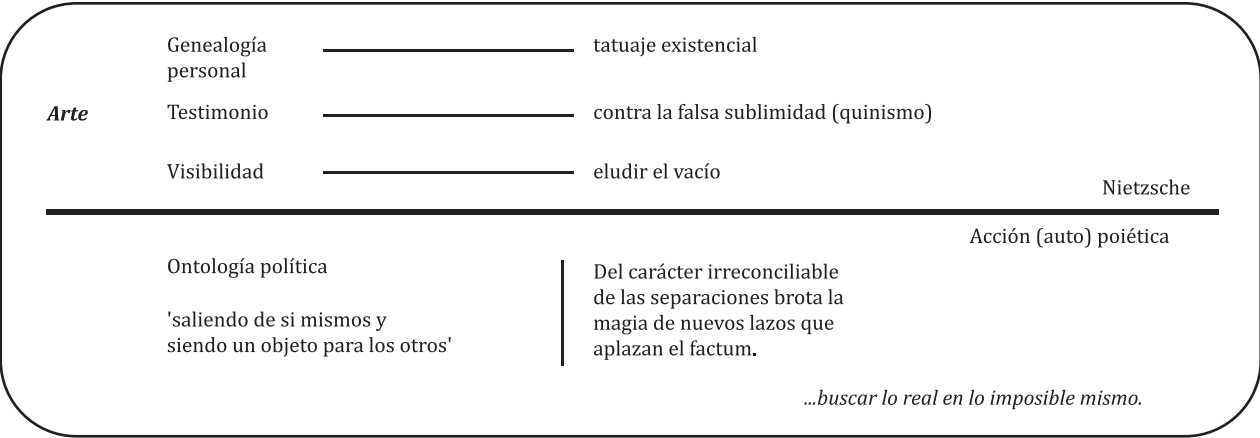
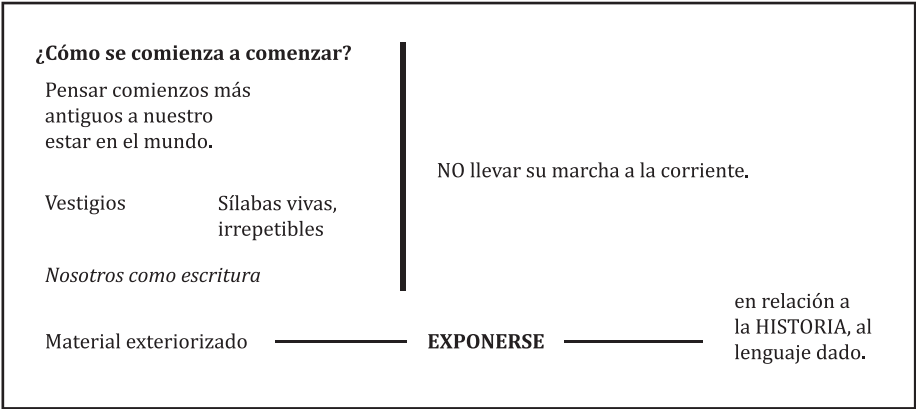
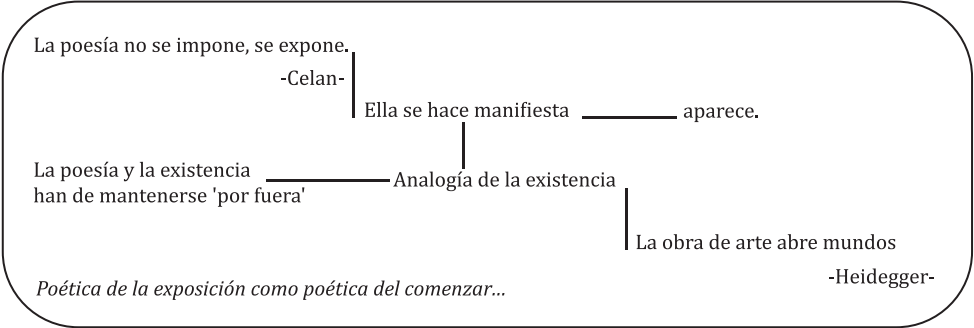
Sé que de niño, aún con el consuelo del cielo cristiano, sentía gran desesperación por lo que sería estar más allá de la vida. A veces pensaba que tenía algo que ver con el tiempo antes de nacer, aunque eso mismo, la no existencia previa, me regresaba a la misma preocupación.

Aún hay momentos en los que mi sensibilidad se abruma de manera existencial, suele ocurrir en

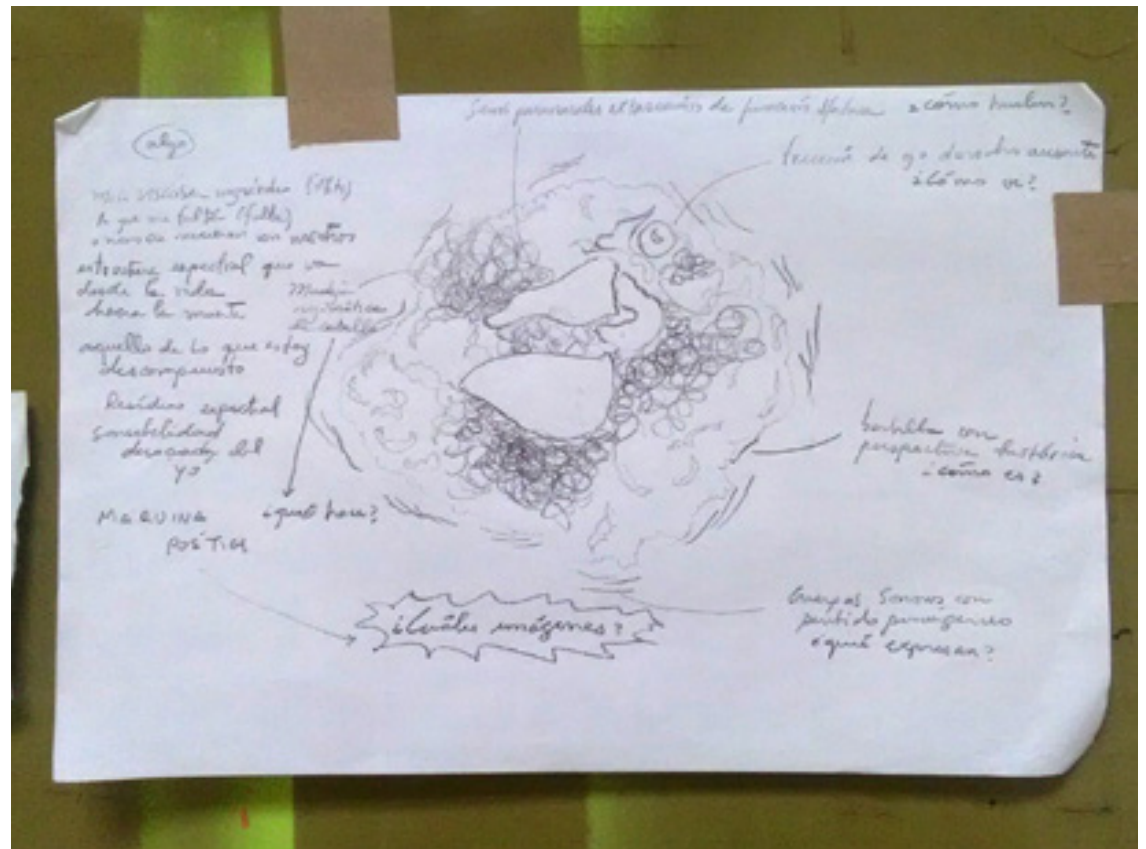
las noches, ante la ausencia de lo evidente. Antes de dormir. Empieza con una especie de ahogo y opresión en el pecho seguidos por la desesperación por sentir mi propia existencia. Mis manos solas se mueven sobre mi cuerpo, sobre lo que está cerca como queriendo palparlo inagotablemente, luego aparece un llanto desconsolado, lleno de gritos, gemidos y zozobra. La conciencia del horror al vacío me invade sin tregua, las lágrimas salen generosamente hasta que culmina en un espacio de tranquilidad resignada. Luego duermo.

Una exnovia que se hacía psicoanálisis, le contó esta confidencia a su terapeuta. Su respuesta al caso era que no he madurado lo suficiente y que eso es un rezago de mi infancia. Ahora que lo pienso, a la luz de esta escritura, comparo esos episodios con aquel cuatro de junio, en el umbral de mi nacimiento, cuando fui obligado a entrar en el mundo (a este espacio indeterminado y caótico) de manera infortunada. La tal supervivencia de la que me he jactado todo este tiempo sería en sí misma una contradicción. Quizás entonces se vuelva para mi significativa la elección de un inicio como artista, algo que se volvería una empresa del estar, de alguna manera plástica, en este caos sustancial y hacer valer por ende dicha decisión. Aunque pienso también que, quizás, esto sea otra trampa del lenguaje. O solo una conclusión apresurada.





Mapa a partir de las lecturas “La vida tatuada” y “Poética del comenzar” en Venir al mundo, venir al lenguaje. Sloterdijk, P.



Escritura sobre algo

En alguna parte están, reunidos en una masa viscosa ingravida. Si son cosa, si tienen peso, si existen más allá de una imagen, no lo sé a ciencia cierta. Lo único que sé es que comparten una característica muy particular, son *lo que me falta*.

Así de literal, mi ojo derecho ineficiente generó una fracción de ojo que debió contar con algún grado de eficiencia; la imposibilidad de percibir olores debió

resultar en otros senos paranasales extasiados de función olfativa; unas zonas capilares de cabello rizado, más allá de desvanecerse en el subsuelo, seguramente generaron una madeja rizomática severamente compacta; unos minúsculos trozos de barbilla que hace más de veinte años perdí en una intervención quirúrgica, cierta perspectiva sobre el tiempo han de poseer al día de hoy; aquella deficiencia lingüística que por años condicionó mi infancia, sin duda generó otros

tantos cuerpos sonoros, llenos, quizá, de un sentido primigenio u orgánico, de pronto, visceral.

El sobrevivir al nacer, a fin de cuentas me ha dejado a mí, aquí, hasta ahora. Es decir, en el presente.

Sin duda, hay algo contingente a lo que respondemos día a día, vivir hasta llegar a morir.

Pero ¿qué ocurre con esas fracciones nuestras, que ya han muerto? O que quizá nunca nacieron con nosotros. En alguna parte han de estar, creciendo como nuestras pequeñas o grandes mutilaciones. Al pensar en ello me saltan preguntas:

En la medida en la que son desprendimientos, masas residuales de nosotros, ¿cómo han de funcionar en su mundo? ¿Cómo han de percibirlo? ¿O son fantasmas en nuestro mundo?

Aunque más allá de eso, me maravilla el solo hecho de intentar figurar cuáles imágenes llegarían a generar estos espectros, qué mundos harían emerger consigo.

Quizá una primera manera de elucubrar sobre estas cuestiones tenga que ver con imaginarlos, con dotarlos de una imagen. De entrada, podría funcionar ver estas fracciones reunidas en una masa que les de consistencia, y que -cual Frankenstein- preserven una memoria trastocada de lo que ya fueron. O quizá, dicha configuración carezca de sentido y solo podamos caracterizar estos cuerpos como una suma discordante de partes cronológicamente constituida. Una estructura espectral que va desde la vida hacia la muerte.

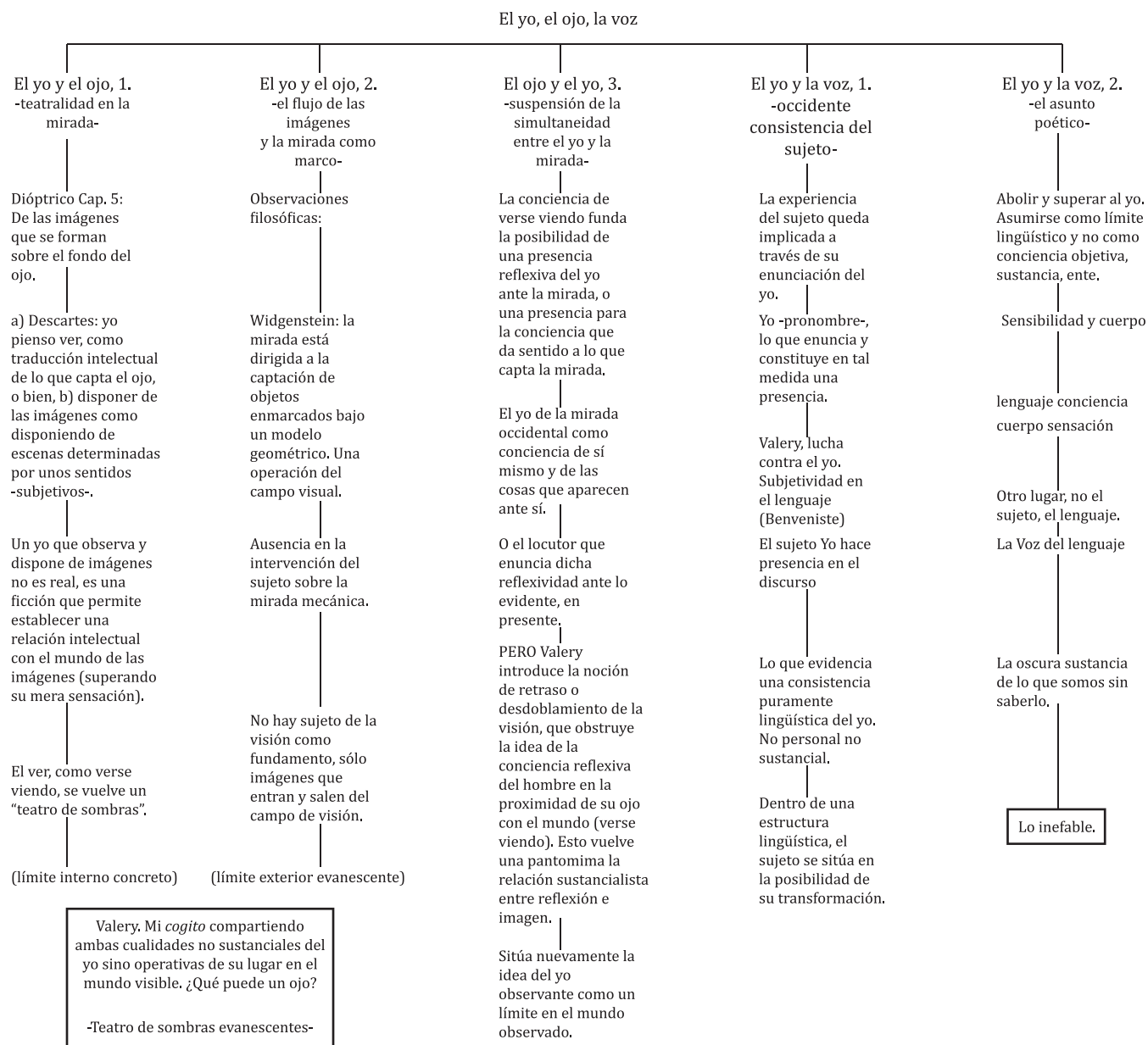
Lo que me hace pensar, ¿cuál será mi siguiente pérdida, su futura adhesión...?

Incluso, podría plantearme a mí mismo como un cuerpo espectral, es decir, constituido en alguna proporción por mis presencias y ausencias. Lo cual, me conduciría a proponer otra lectura con respecto a

aquello que percibo y no percibo, en otras palabras, con respecto al mundo que soy capaz de construirme como imagen.

Por todo esto, quisiera aventurar a preguntarme, ¿cómo vería aquella parte del ojo que me falta? ¿Cómo olería aquella parte de mi sistema olfativo que raptó mi capacidad de relacionarme con el mundo de los olores? ¿Qué expresaría mi sistema lingüístico arcaico?, y demás cuestiones relacionadas con esta composición extraña de mis ausencias.

Es decir, finalmente, ¿cómo operaría en el tiempo de la vida esta suerte de máquina poética residual?



Mapa a partir de la lectura “El yo, el ojo, la voz” en La potencia del pensamiento. Agamben, G.

Obra previa y anécdota

Desde el día en que hice esta imagen hasta hoy habrá pasado una década. Entonces, como ahora, mis ojos se fijan en la línea de horizonte que pone de manifiesto su inestabilidad latente.

Mucho tiene de infantil este cuadro, que lo he de vincular con el también pequeño -casi insustancial- cuadro que cuelga en la sala de los Simpson, serie animada norteamericana con la que crecí. Pero, también quisiera situarlo a contrapelo de las potentes pinturas marinas de William Turner. En este texto me lo permito.

Mi imagen sintética elude el fluido caos que, por el contrario, procura encarnar el británico a través de su obra. Ahora mismo lo imagino suspendido en la parte frontal de una embarcación, en medio de una gran tormenta, intentando aproximarse al magno gesto del mar indolente sobre sí. Experiencia que, a continuación, imprimiré en alguna de sus pinturas. Lo que, incuestionablemente, me sugiere una cercanía poética entre la experiencia vital del autor y la experiencia visual que de ella traduce su obra.

Mi relación con la imagen es, contrariamente, de una distancia abismal con respecto a su experiencia más tangible. Como si sólo me fijara en las abstracciones que la mente intenta elaborar a partir de dicha experiencia, de sus impresiones o huellas, intentando captar libremente la forma en la que esta aglutina los frágiles momentos. De hecho, me veo continuamente yuxtaponiendo, transformando y diseminando dichas imágenes para filtrar de ellas una



ST. Acrílico sobre lienzo. 20x30cm. 2009

experiencia sutil, revelada como fragmentos levemente cohesionados.

Sin embargo de esto, a ratos me surge la pregunta por la especificidad que pudiera ir decantando mi trabajo con las imágenes, sean éstas abstractas o no.

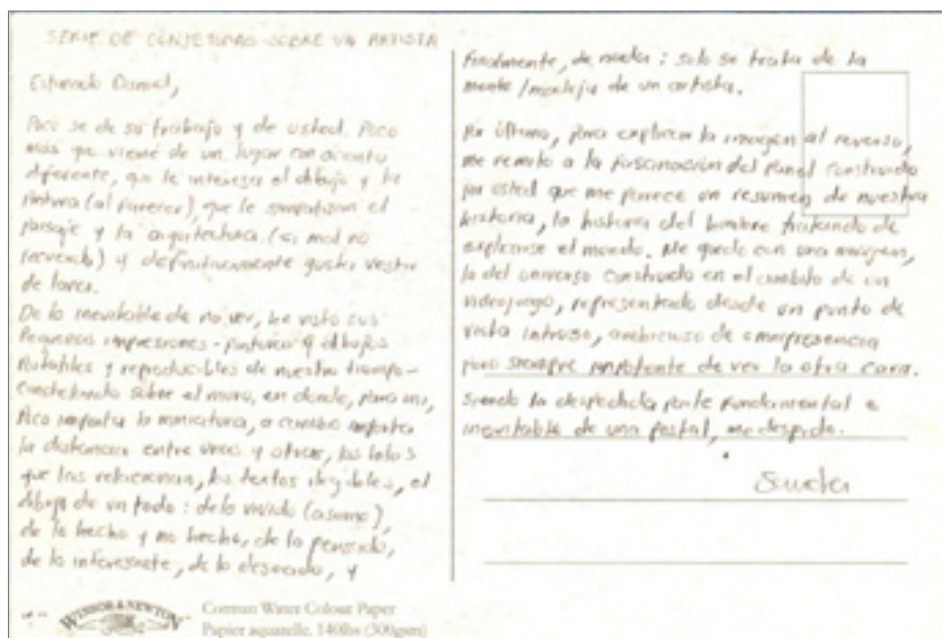
¿Cómo estoy asumiendo los modos de abstraer mis imágenes en relación con las manifestaciones cotidianas de mi experiencia? Pero también, ¿cómo se da su retorno hacia el mundo tangible?

Son, en definitiva, preguntas que hasta hoy no hubiera tenido en cuenta de forma consciente.

** Ejercicios a partir de la asignatura Seminario de investigación con Ricardo Toledo*

Intercambio de postales

Ejercicio realizado entre los compañeros de la maestría durante el primer semestre, año 2017.



De: Sandra Castro



Para: Sandra Castro



2/NOV/2017

Hola nuevamente Sandra,
 como te comente, estoy muy
 interesado en continuar
 nuestro dialogo a través de
 estas postales. Sobre todo
 porque la retroalimentación
 constante puede ser enrique-
 cedora en varios sentidos.

En particular quisiera compartir
 te las ideas que me surgen
 con a raíz de algunas obras
 valiosas, principalmente sobre la
 MENTE-MATEIA de un artista.

Ello me hizo caer en cuenta
 sobre la estrategia de auto (des)conocimiento que he venido
 aplicando. Dicha
 que tiene que ver con
 un repliegue/despliegue de
 los elementos en torno a mi
 experiencia vital, con base en la
 estructura que supone una
 "matriz", pero con mayor
 dinamismo. Según WIKIPEDIA
 una matriz es un hilo recogido
 en vueltas iguales sobre un tornillo
 o espádera, para que luego se
 pueda desenrollar fácilmente.

En mi caso, osea que esto se
 aplica como la dispersión de

Para: Sandra Castro

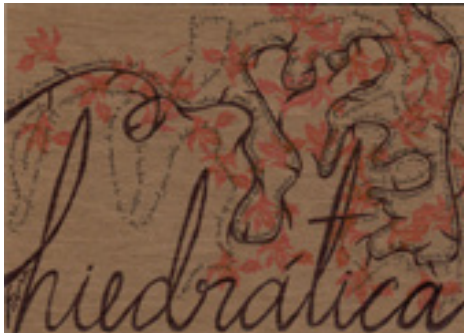
los elementos de mi archivo personal sobre una estruc-
 tura determinada por el dibujo sobre las paredes, o con
 base en instrucciones estructurales (programación poética
 a través del baile y los sueños). A diferencia de la matriz
 de WIKIPEDIA, esta estrategia conduciría a una trama
 de relaciones imprevisibles, que invitan a otras lecturas o
 aproximaciones sobre el mismo archivo de origen. Con ello
 y sin pensarlo, se han ido generando "oscuridades" en sus
 sentidos, la aparición de materias potenciales e ideas pa-
 ra su transformación: muchos imaginarios elementales a la
 manera del panel de Warburg.

Esta es mi actual lectura a partir de una de tus observaciones,
 te reitero mi agradecimiento por la postal que me compartiste
 y por leer esta nueva escultura. Por supuesto que cualquier
 comentario tuyo será siempre bienvenido. Amor. Daniel



25 de Septiembre de 2017
 Estimado Daniel,
 Te escribo respondiendo por tu parte
 una vez de nuevo que has
 respondido. Me llamo Daniel
 y he estado en el taller
 que animas de por un tiempo
 y de cosas bonitas, me
 ha gustado la presencia de
 elementos que me remiten
 a la ficción como entrelazo
 de enunciación.
 Pienso que la ficción es
 fundamentalmente un componente
 vital en el desarrollo de nuestra
 vida, una que fuere
 artística o no.
 Si así me planteas de
 imaginación.
 Esto también me hace pensar
 en los diálogos que surgen
 entre la ficción y lo
 real. Esto también como
 elemento estético de super-
 posición, el silencio. Que
 no es silencio, sino por
 donde se juega el silencio.
 Supero con ganas según
 vengo al desarrollo de tu
 trabajo. Arte Daniel

Para: Carolina López



De: Carolina López

Octubre 15/2017
 Bogotá (D.C.)
 Hola Daniel. Gracias por las invitaciones
 del otro día sobre mi taller. Yo he
 estado merodeando tu espacio. Obsen-
 vando de lejos unas veces, de cerca
 otras. Y la impresión más precisa
 que tengo es que una fuerza hidráulica
 se actúa allí. Lo ha hecho hasta
 colonizar las 2 inmensas paredes
 que conforman tu taller. Curioso
 porque conforme avanza tu trabajo
 una suerte de cuadrícula se va
 tragando todo lo que de orgánico
 hay allí. Pero tosta con acercarse
 un poco para ver que no ha sido
 tragado sino más bien superpuesto.
 Y si uno se fija bien en esas imá-
 genes que conforman la cuadrícula
 hay una nueva expe-
 riencia de apertura:
 Un horizonte lejano
 en cada figura o al-
 guna imagen aparece
 en cada instrucción o
 en algunas de las palabras que
 has puesto. Y esto me lleva a
 preguntarme -como espectador
 ciego que soy ante un proceso-
 si más allá de las paredes
 se está abriendo otro espacio
 que aún no vemos. Lo que digiste
 en la entrega de taller me da
 una pista, pero mis sospechas continúan.
 Con relación al lugar en el que
 se desarrolla esa fuerza hidráulica
 de la que te hablo.
 Mucha suerte en todo caso. Daniel

Para: Carolina López



1 de noviembre de 2017.

Muy apreciada Carolina,

Quiero agradecerle por las observaciones que generó frente a mi comentario, a través de su postal. Ellas han revelado aspectos de mi trabajo que considero significativos y que quisiera compartir contigo. A continuación una primera tentativa.

Mirando lejos, mirando cerca

Pienso en un esquema posibilita mi visión del mundo donde 'lo visible', una franga porosa, desde la cual la mirada se desdobla, va oscilando en dos sentidos, a ritos indistinguibles. Hacia un interior, donde podría situar acumulaciones de mi experiencia vital, y hacia un exterior donde podrían situarse fluctuaciones de motivos inciertos, experiencias, vidas,

asuntos no vistos y la nada.

Subjetividad singular y multiplicidad móvil concatenadas dinámicamente.

Yo y el mundo (en ese orden) somos la franga, mientras la mirada -distante y cercana- sería la oscilación que NOS ampara, una apertora.

Me adelanté quisiera compartirte otras lecturas surgidas a partir de tus observaciones. De momento, solo me queda agradecerle por la atención prestada a estas especulaciones.

Cualquier nuevo comentario de tu parte será siempre bienvenido.

Atte. Daniel.

3.3. Ámbito genealógico.

a. Construcción de un panel con imágenes que solo a mí me interesan.

b. Lectura de mis imágenes genealógicas (imágenes que solo a mí me interesan): una tentativa para identificar intuiciones gramaticales.

Apuntes de clase.

** Seminario especial con Alejandro Burgos Bernal*

El asunto de aquellas imágenes que nos interesan no ha de ser asumido en el orden de lo temático.

Considerar más bien la relación genética entre la imagen y la historia: la imagen genera-actualiza la historia de manera inédita.

Didi Hubermann. La imagen superviviente.

Diferenciar entre imágenes biomórficas (que tienen vida propia) e imágenes sobrevivientes (que crean su propio tiempo, generan latencias, resonancias, etc.).

Funciones simbólicas de la imagen: las imágenes ponen en tensión las manifestaciones de la cultura a través de su pervivencia (una ciencia de la cultura ha de estar fijada en su carácter accidental y el arte ha de proponer su sustitución por medio de algo significativo a la sensibilidad).

Dialéctica de lo que cambia y de lo que permanece.

Elementos que son respuesta de la cultura vs elementos que generan tensión para la cultura y, por ende, plantean nuevas coordenadas.

Lo que se propone en primera instancia es un mapa genético de nuestras imágenes. Para explorar su procedencia y verificar su posible valor cultural, su potencia, con respecto a la sensibilidad contemporánea.

Esto se empieza a verificar en la vida misma de la imagen.

A propósito de una imagen artística, puede señalarse que ella vive en la tensión con la sensibilidad y sin embargo esta, la sensibilidad, reconoce en su contingencia un leve componente de permanencia.

Para todo artista la historia es ese campo de batalla donde a pesar de estar todo perdido, la imagen se vuelve una contenedora exclusiva de la historia, por lo tanto, en ella se verifica su afectación a la sensibilidad.

El carácter inédito se relaciona con la capacidad ética de las obras de inaugurar mundos. Su constatación, por ello, es necesario ante las imágenes de la cultura.

El artista trabaja donde hay huecos culturales, donde no hay orientación.

La obra de arte puede entenderse, en primer lugar, como hecho social en tanto que propone objetos materiales con capacidad simbólica.

La disposición del arte sobre la realidad no es metafísica sino eminentemente material, por eso esta primera verificación de nuestras imágenes genealógicas apunta a consolidar su carácter material, uno que las vincule al carácter contemporáneo social de las cosas, que son nuestro punto de partida. Por lo tanto, es nuestra responsabilidad ética verificar y aspirar a que nuestra obra se inscriba como hecho social, es decir, aspirar a que sea relevante como tal, no sólo hacer obras.

Afectar a la sensibilidad sería el objeto de su ser; a través de la construcción de nuevos esquemas de comprensión y la imaginación de nuevas reglas de la unidad de sentido.

a. Construcción de un panel con imágenes que sólo a mí me interesan.

i. Una imagen de partida. La consigna inicial del siguiente ejercicio demandaba de cada uno de los estudiantes presentar una imagen que pudiera ligarse a nuestro incipiente proyecto de trabajo. La condición que esta debía cumplir era la de no constituir una imagen con pretensiones artísticas y, aparte de eso, que solo resultara significativa para nosotros. Es decir, que no generara ninguna sospecha simbólica en su lectura y se moviera en el llano territorio de la experiencia personal.



Imagen genealógica

ii. La lectura colectiva de dicha imagen.

Una vez obtenida la imagen sobre nuestro nascente proyecto, se la sometió a un ejercicio de lectura colectiva. Este consistió en recibir de parte de los demás compañeros una serie de términos con los cuales relacionar dicha imagen. Este ejercicio buscaría reconocerle a la imagen unos sentidos puntuales manifestados en su superficie, es decir, no pretendía llegar a lecturas complejas, más bien, expresar aquellas nociones que una sensibilidad común pondría en palabras claras y sencillas.



Verificación colectiva de la imagen genealógica

Tras la discusión surgida en clase realicé una depuración de los términos propuestos, en tal medida, se mantuvieron las siguientes palabras:

*contraste – dualidad – punto de vista – mirada
proceso – naturaleza – estructura – línea – perspectiva
invertir – fragmento – geometría – máquina – hombre
construcción – verticalidad – diagonal – paisaje
intervenir – avance – espacio – ingravidez – vacío*

iii. Una propuesta con nuevas imágenes.

A partir de las palabras filtradas sería necesario configurar un conjunto más amplio de imágenes, también genealógicas, con las cuales visualizar los aspectos derivados de esta primera lectura. Para ello, recurriría a la escritura con la intención de generar un primer acercamiento a dichas propuestas de imágenes. Lo que, a continuación, me conduciría a una búsqueda por la nube digital de google, que pudiera arrojar imágenes correspondientes a la parte escrita.

En el siguiente listado se recoge la escritura que mediaría en la aparición del resto de mis imágenes genealógicas:

-Naturaleza-

Las plantas que regaba en el jardín de
infantes a los 4 años.

El suelo de tierra y piedras de la casa de mi
abuela visto cuando era niño.

Un montículo de arena con un hoyo en el
centro con el cual jugaba cuando era niño.

La montaña que rodeaba el colegio en el
que estude cuando era adolescente, la cual nos
separaba del resto de la ciudad.

La pared de roca que visitamos cerca del
colegio para aprender sobre las capas geológicas
formadas por la naturaleza.

-Geometría-

Geometría simbólica de la edad media

-Máquina-

El set de juegos infantiles de un centro
comercial

Animación de elementos abstractos
impulsados inmaterialmente (Hans Richter)

-Vacío-

Sensación de horror vacui percibido en las
noches de forma angustiosa e impotente

Un cerebro muriendo

El funcionamiento defectuoso de nervios

La distancia que va del horizonte al abismo

-Ingravidez-

Una masa visceral flotando en el espacio

-Espacio-

Espacio cartesiano orgánico

-Avance-

Construcción y deterioro de mega
construcciones

Momia (huella de la muerte)

-Fragmento-

Partes de la materia conocida
Partes de cosas heterogéneas reunidas

-Diagonal-

Teorema de Pitágoras

-Paisaje-

Mar y dunas

Paisaje onírico de Kaspar Hauser

-Estructura-

Esqueleto

Dibujo ortográfico arquitectónico

-Hombre-

Neuronas (Santiago Ramón y Cajal)

-Verticalidad-

Universo conocido

-Construcción-

Unión de componentes materiales y orgánicos en la ciencia ficción.

-Línea-

Línea caligráfica de estructuras racionales en ejercicios de motricidad fina
Línea de los mosaicos árabes

-Perspectiva-

Perspectiva en videojuegos

-Invertir-

El otro lado de la piel

-Intervenir-

Situaciones patafísicas

Instrucciones aleatorias de muchos juegos distintos (panjuego).

-Proceso-

Tetris

Arquitectura sin arquitectura

-Mirada-

Un ojo solitario. Abierto, cerrado y muerto.

-Punto de vista-

Lentes de oftalmología

-Dualidad-

Flujos entre la materia y el vacío

-Contraste-

Tonos de piel claros y oscuros

iv. La construcción de un panel

genealógico. La idea de reunir imágenes cuyo interés solo me repercute a mí como autor, lo pensaría como una oportunidad muy significativa para entender ampliamente el universo visual que estaría subyaciendo a mi trabajo artístico. Lo vería, en ese sentido, como una síntesis sumamente operativa con la cual evidenciar y enunciar de partida unos postulados singulares mediante las imágenes reunidas. Por lo tanto, sentiría que el panel cumpliría la función de proveerme un *statement* visual, con el cual prescindir de otros tipos de enunciados como los conceptuales, enunciados a los que he recurrido en otros momentos de mi indagación plástica.

A continuación, presentaré la manera en la que quedó definido mi panel genealógico, después de un ejercicio de verificación colectiva. Se entendería que en este momento, la conjunción de las imágenes procuraría situar unos sentidos muy propios, casi inéditos, sobre aquellas imágenes que podrán orientar mi indagación artística en adelante.



Construcción del panel genealógico

b. Lectura de mis imágenes genealógicas: una tentativa para identificar intuiciones gramaticales.

Al aproximarme a las imágenes, voy encontrando unos énfasis gramaticales, relativos a su manera de desplegarse, que de forma muy concreta dan cuenta de mis maneras de leer la realidad a través de ellas.

Ciertamente, no se trata de una aproximación teórica ni cultural, más bien pensaría en ella como un ejercicio para reconocer ciertas imágenes que me resultan memorables, a partir de ir fijándome en aquellas cualidades que posiblemente producen dicha memorabilidad.

Se trata entonces de vislumbrar los modos en los que estos constructos visuales logran afectar mi sensibilidad.

Sin duda, este puede considerarse también un punto de partida donde expresar aquellos asuntos, desde la imagen, que me movilizan en la investigación artística.

Partiré con la imagen genealógica, para después proponer un trayecto dividido en tres secciones, repartidas entre una primera parte, un intermedio y una segunda parte.

La primera parte podría entenderse como un compendio de instrumentos, esquemas y estructuras con las que se ha sustentado, en buena medida, mi comprensión sobre la realidad.

El intermedio, considero, me ubica dentro de un escenario muy basto en el cual los anteriores instrumentos logran hacer sentido atendiendo a

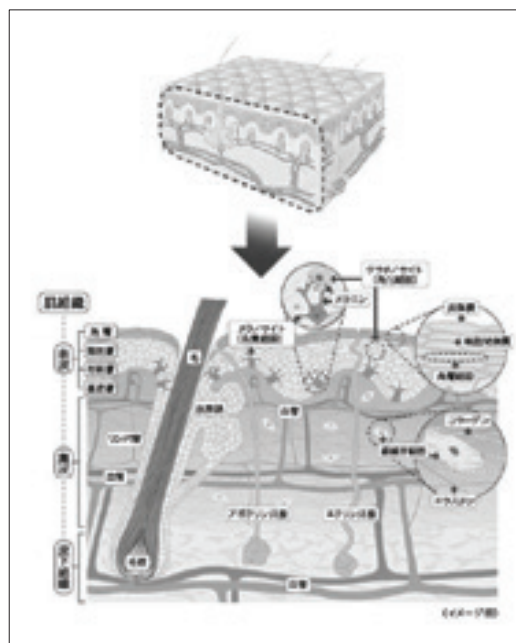
situaciones concretas de la vida. Quizá, constituya una dimensión polarizada y sintética entre un universo abstracto, como el relativo al espacio exterior, y un universo más próximo anclado, por su parte, en lo cotidiano.

La segunda sección, en cambio, me sitúa frente a unos esquemas subjetivos con los cuales poder merodear la realidad. Entre las características principales de esta parte, está el recurso por la memoria, la ficción y el juego como mecanismos para relacionarme con las imágenes.

La síntesis de estos asuntos, pensaría, queda señalada ya en la propuesta de imagen genealógica. Su sentido nuclear, sin duda, permeará al resto del panel.

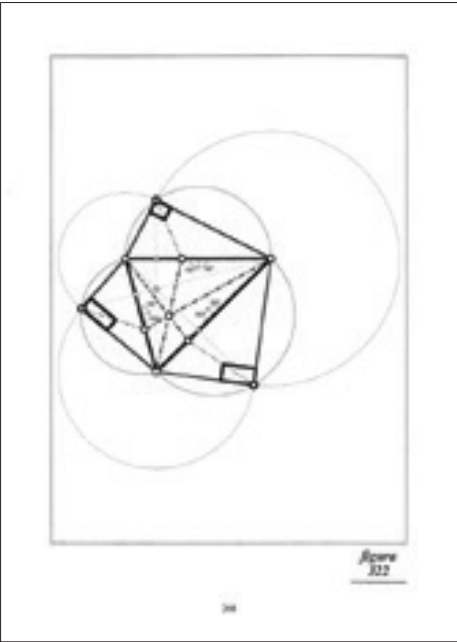


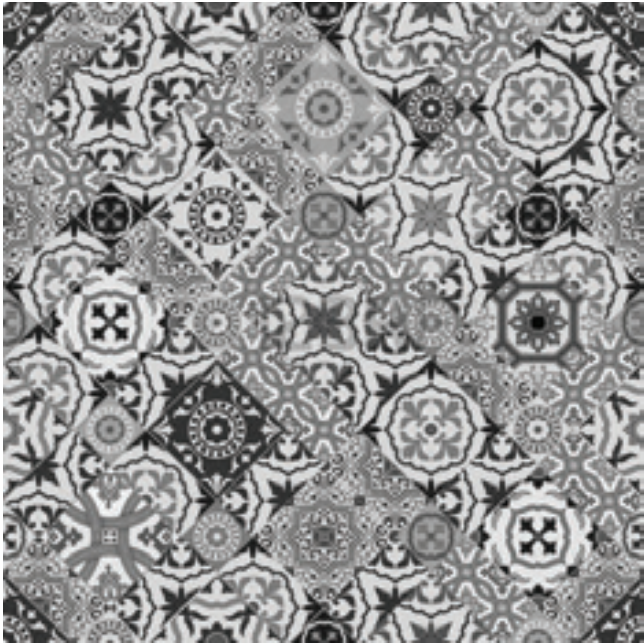
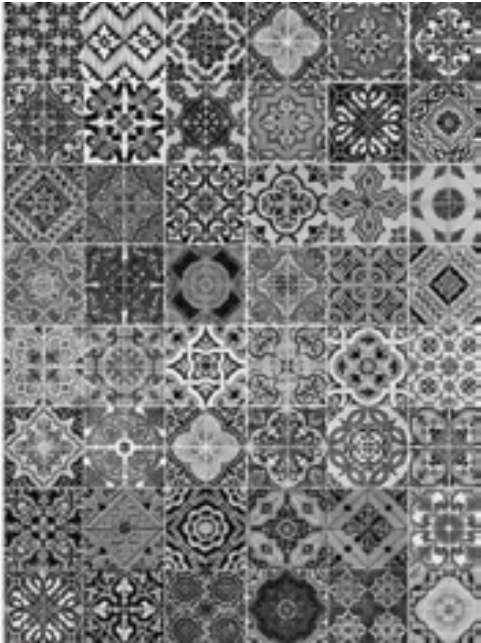


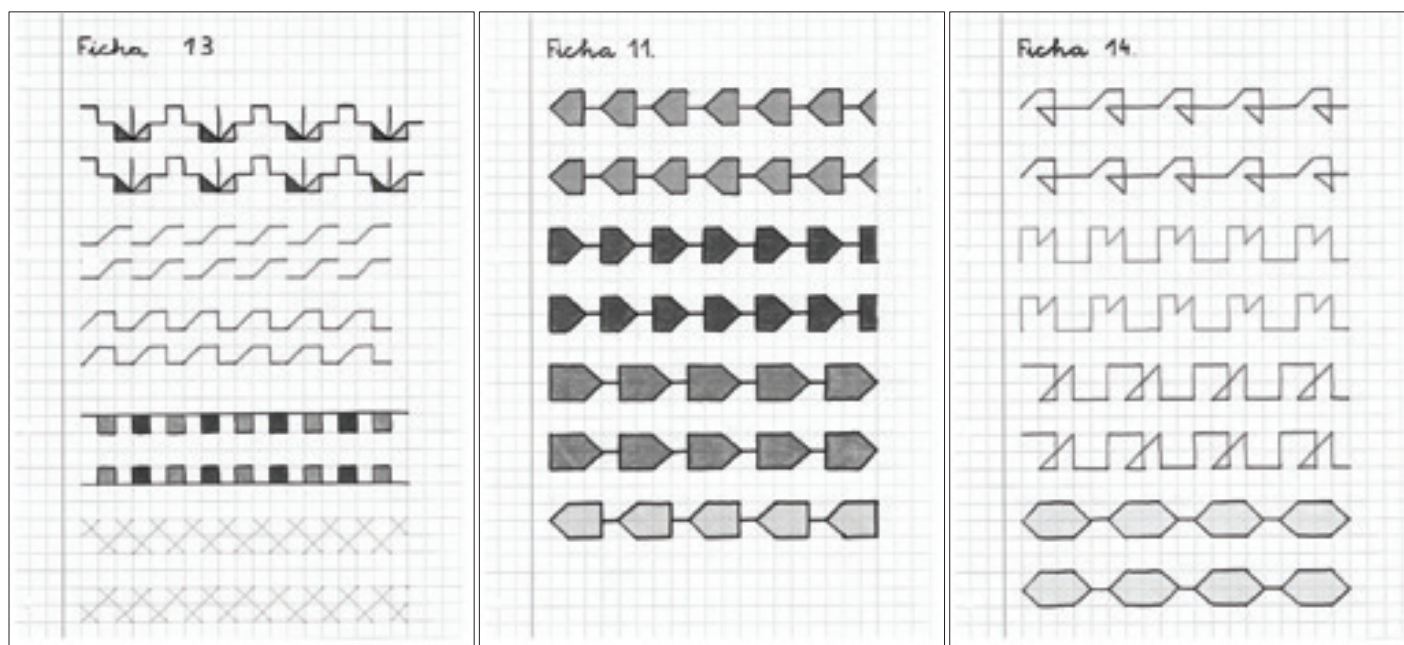






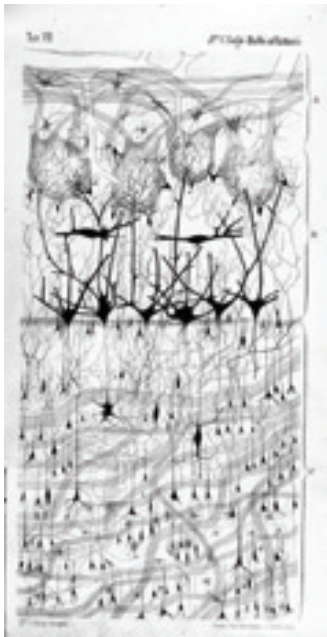
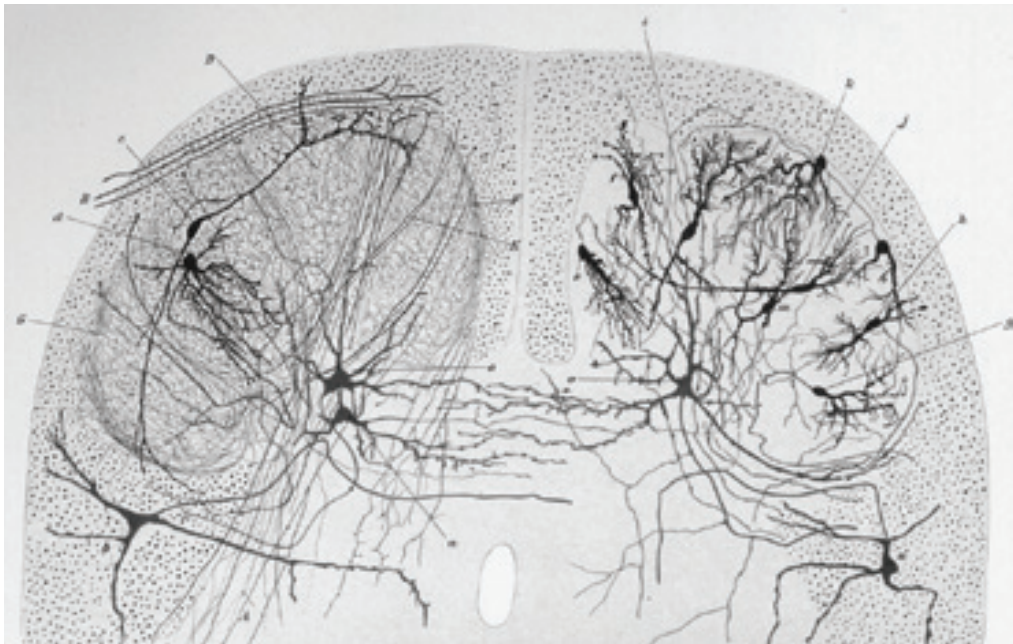


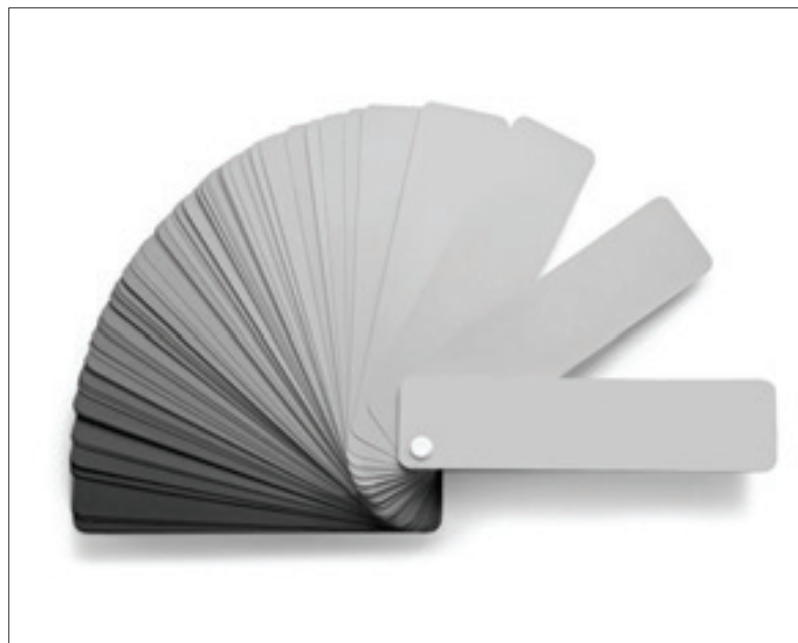


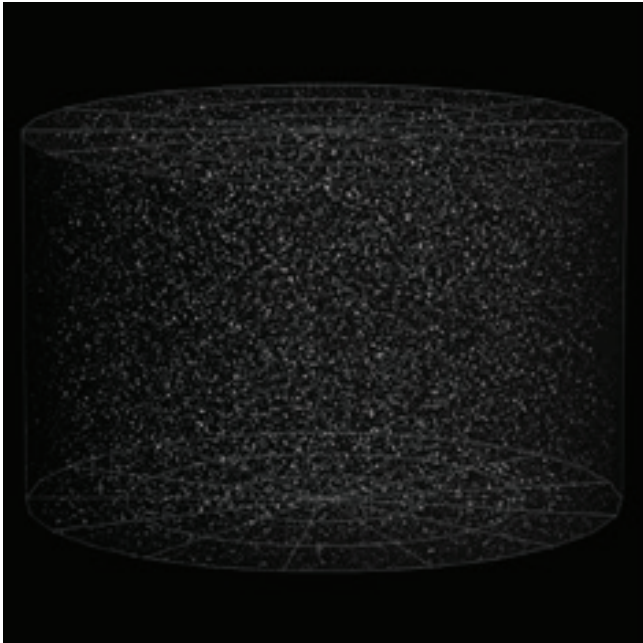


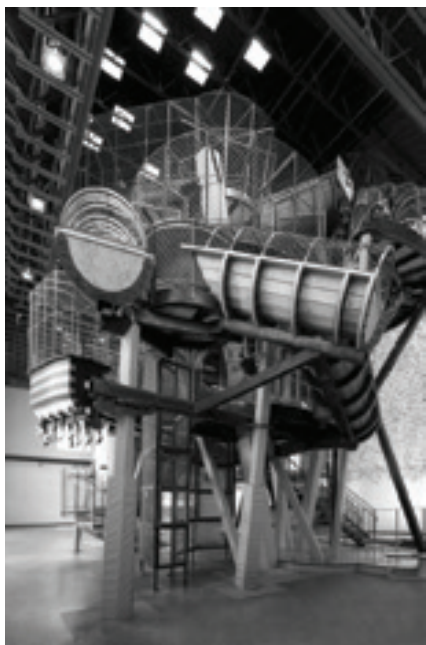












													
													
													
<table border="1"><tr><td colspan="2">Responde lo siguiente:</td><td colspan="2">Nombre:</td></tr><tr><td colspan="2">Representación de vistas: (observación de vistas, perfil auxiliar)</td><td colspan="2">Evaluación: 2/4</td></tr><tr><td colspan="2">Verificación de la correcta interpretación de vistas:</td><td colspan="2">Firma:</td></tr></table>		Responde lo siguiente:		Nombre:		Representación de vistas: (observación de vistas, perfil auxiliar)		Evaluación: 2/4		Verificación de la correcta interpretación de vistas:		Firma:	
Responde lo siguiente:		Nombre:											
Representación de vistas: (observación de vistas, perfil auxiliar)		Evaluación: 2/4											
Verificación de la correcta interpretación de vistas:		Firma:											















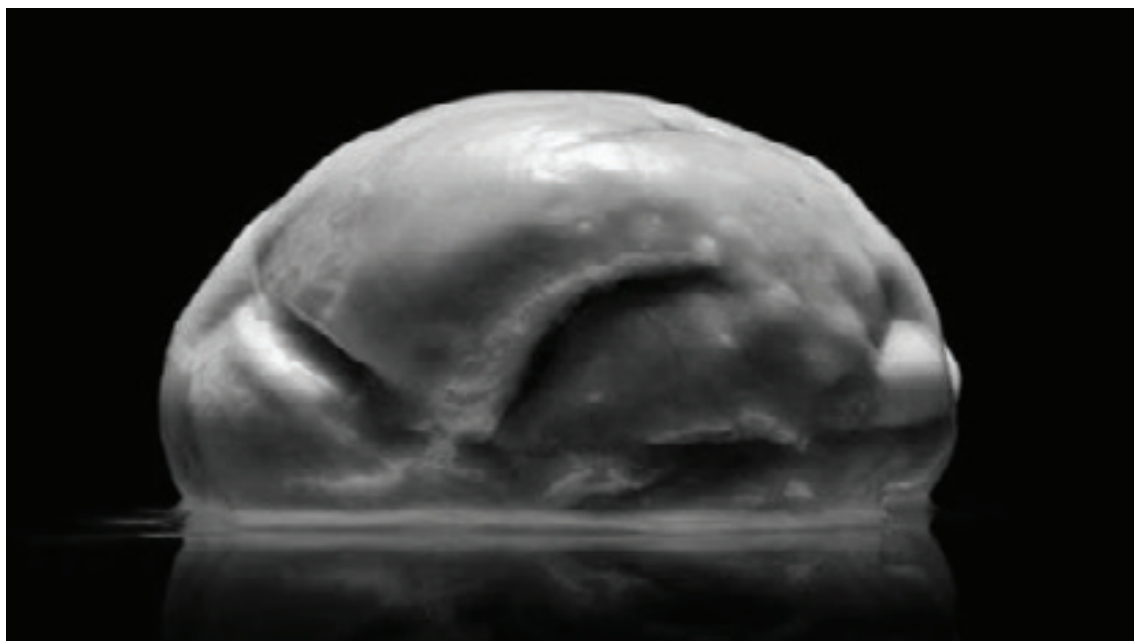






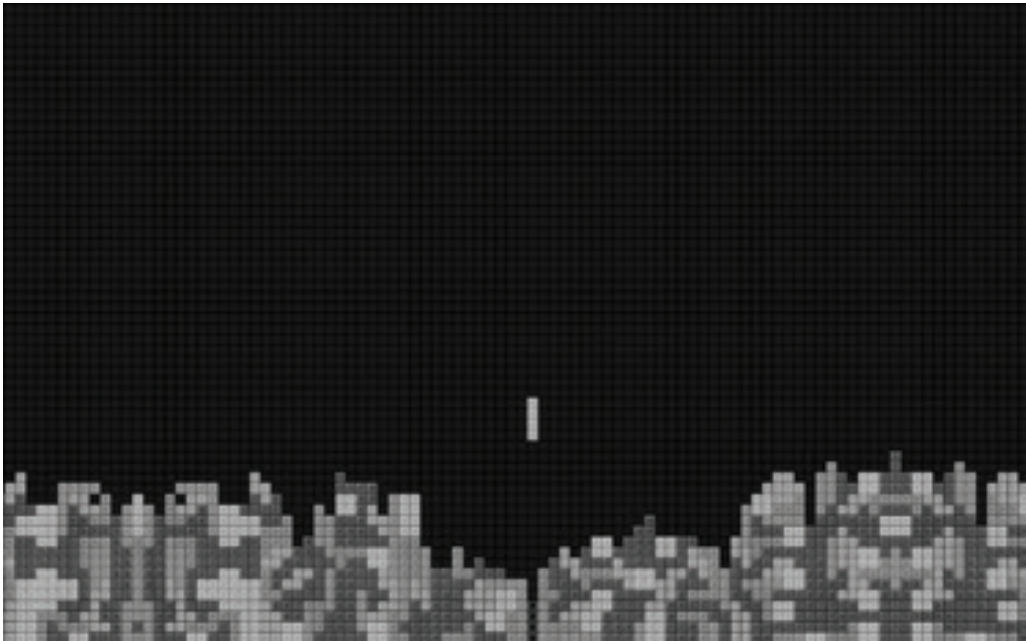


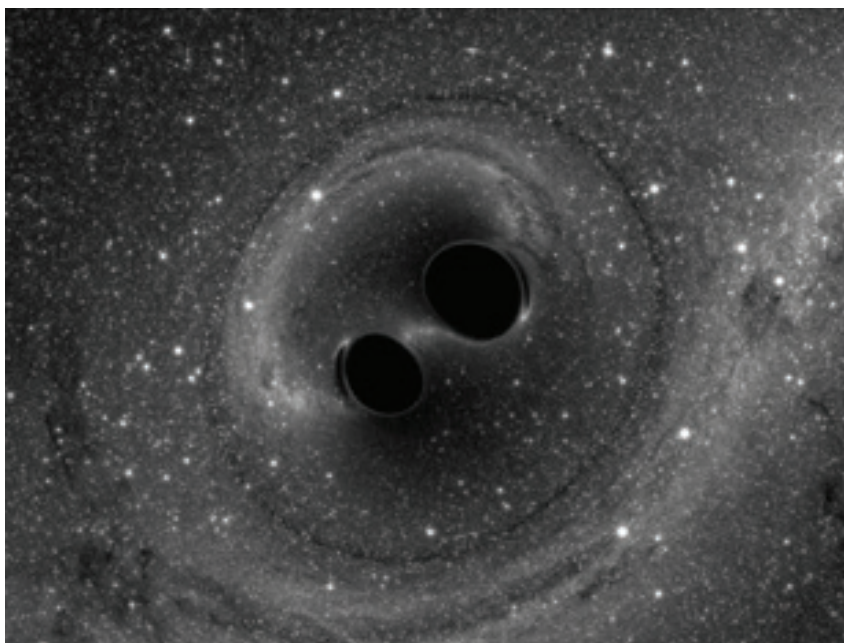
















IV.

¿Qué se abrió en el trayecto?

4. Un espacio-proceso.

4.1. Provisiones

4.2. Enunciación de un pensamiento atomizado.

4.3. Ámbito simbólico

¿Qué se abrió en el trayecto? Un espacio-proceso

4.1. Provisiones

Entre el 12 de abril y el 5 de mayo del 2018, los estudiantes y los profesores de la maestría presentamos una exposición que llamamos *Provisiones*. Esta se realizó en LA Galería bajo la consigna de mostrar el estado de nuestro trabajo de taller.

La tentativa curatorial de la exposición iba dirigida a mostrar nuestros provisionales gestos en su justa medida, es decir, considerando la presencia de los ensayos, las exploraciones e, incluso, las imprecisiones que iban decantando nuestros procesos en la maestría. En ese sentido, la muestra suponía una primera aproximación por parte del público a un trabajo que habíamos acometido entre el primer y el segundo semestre.



Imagen gráfica de la exposición *Provisiones*

De manera complementaria a la muestra, para el 26 de abril se programó una sesión de taller abierto en las instalaciones de la maestría ubicadas en el salón 112 del Edificio 217 de Diseño Gráfico, correspondiente a la sede universitaria de Bogotá.

De dicha experiencia, meses más tarde, surgió la necesidad de construir un texto reflexivo con el cual trazar críticamente las implicaciones que tendría *Provisiones* en el trabajo posterior de cada uno de los estudiantes.

A continuación compartiré la propuesta que produciría para dicha consigna.



Material de difusión de la exposición *Provisiones* y del *Taller abierto* que se realizaron en el salón de la maestría

...un tránsito donde se me aparece el mundo.

Miro hacia arriba, atravieso mi mente, luego, al devolver la mirada, llego a mis pies. Ya estoy en otro lugar.

Provisión de obra.



Este es un primer resultado del mapa mental que estoy construyendo en el taller, como posible configuración de un archivo poético. Entre las premisas de exploración se propuso espacializar nuestro trabajo artístico, en mi caso, esto implicó imaginar una metodología para dar con otras relaciones plásticas entre los elementos de mi archivo al disponerlos en el espacio. Siendo el dibujo su principal mediador, no he dejado de lado recursos presentes en mi trabajo anterior, como la abstracción de las formas, la idea del paisaje, la edición digital y el uso de la pintura.

Imagen y texto de la postal que circuló durante la exposición en LA galería

En su momento no había considerado a la pieza presentada en LA galería, llamada ‘Espaciadoras’, como un resultado provisional. Esta parecía, o aspiraba a ser, más una obra finalizada y, quizá por ello, desvirtuaba el trabajo de exploración iniciado en el taller. Hoy entiendo, sin embargo, que la propuesta podría funcionar a la manera de una “insignia”, una insignia con la cual sintetizar -casi reducir a su forma elemental- determinados gestos propuestos en el taller. Desde esa perspectiva, la pieza sería capaz de sugerirme, hoy, los signos vagos de una escritura emergente.

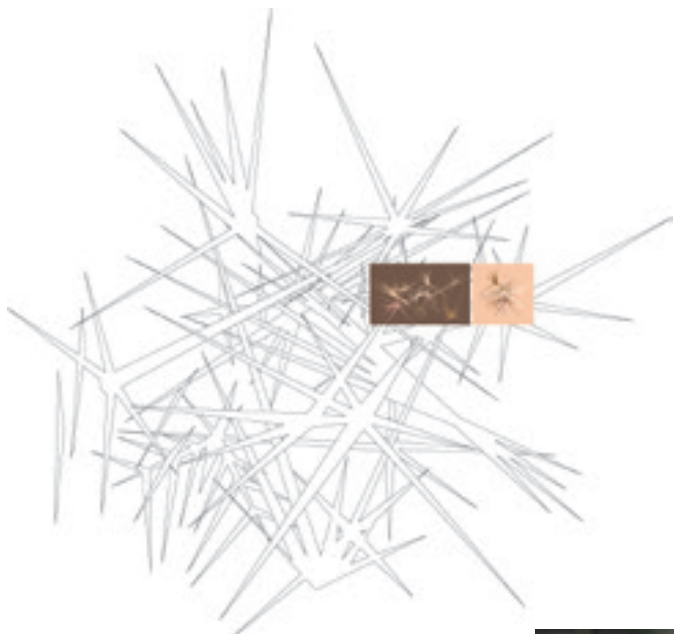
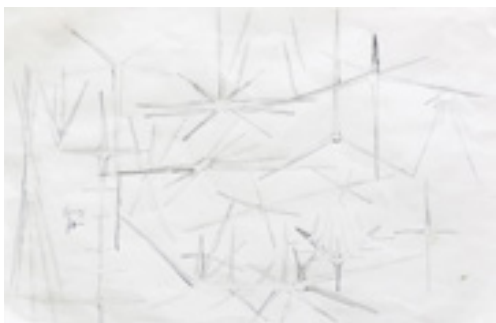
...una maraña de líneas rectas...

El trazado que dibujé en la galería reunía una suma de siete formas lineales, puntiagudas, que se entrelazaban entre sí. Aun cuando su trama no contuviera otra cosa que su propia estructura tenue sobre las paredes, esta, al menos, dejaba sugerida la demarcación o el señalamiento de un vacío. Un vacío blanco que, entonces, resultaba atravesado por esa leve materialidad gris oscura del grafito con el que hice el dibujo.

Complementariamente, las tramas fueron replicadas en dos pequeños lienzos dispuestos sobre la misma pared. Uno de ellos se cubrió con pintura acrílica en tonos pasteles-carne-vísceras, mientras el otro mantuvo el carácter lineal del dibujo de partida.

Entre la “obra” y, digamos, mis particulares modos de trabajar en el taller, había sin embargo una distancia muy grande. Una distancia que, sospecho hoy, podría ser consecuencia de haber reducido a unas soluciones formales convencionales -en dibujo y en pintura- aquellas intuiciones personales que estaban cocinándose en su momento, y que aún hoy lo hacen, en el espacio del taller.

De hecho, retomando la anterior idea de insignia me parece que, muy probablemente, habría



Proceso de trabajo en el taller de cara a la exposición *Provisiones*

tenido mayor sentido el haber usado unos prendedores dispersos en las paredes o unas láminas metalizadas de pequeño formato con las cuales formular los trazos. Pues, considero que el carácter objetual -pero sobre todo material- de la propuesta debía emerger junto con el dibujo.

Esto me lleva a pensar, ahora, en un cruce entre el mundo bidimensional y el tridimensional, donde se puedan reconocer unos índices propios del dibujo en las materias tangibles del mundo. O viceversa, como si en las materias del mundo yo pudiera ubicar otras vías o parámetros con los cuales mediar las posibilidades abstractas de este lenguaje.

Sin duda, la construcción de mi mapa sobre las paredes del taller estaba insinuando, aún de forma imberbe, una experimentación gráfica que se proyectaría más allá del dibujo. En ese sentido, hoy veo en este lenguaje una potencial herramienta de intermediación destinada a la aparición de materias y cosas que en principio resultan intangibles, es decir, estarían apareciendo mis particulares objetos en el mundo.

Bajo estas consideraciones, las 'Espaciadoras' pudieron haber existido como síntoma de unas actitudes particulares frente al lenguaje del dibujo, con ellas hubiera podido deducir otras maneras de objetualizar mi experiencia de las cosas, dándole cabida a la errancia, al sinsentido, lo residual, entre otras derivas, quizá menos discernibles.

A la postre, determinados fragmentos de la pieza presentada en LA galería se reincorporaron al taller para repensar su lugar con respecto al trabajo plástico adelantado. Por lo pronto, cabe decir, no se ha fabricado ninguna insignia o cosa que se le parezca.



Espaciadoras, 2018.

Montaje de la exposición *Provisiones*



Proceso de trabajo en el taller de cara a la exposición *Provisiones*



Montaje de la exposición *Provisiones*

Provisión de exposición.

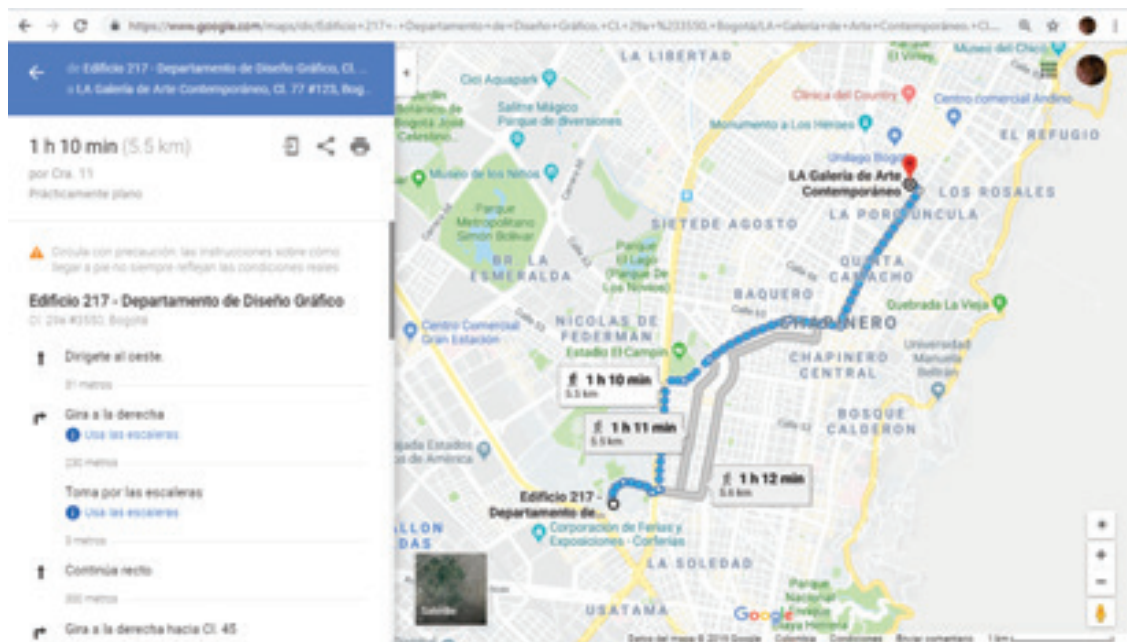
Según la aplicación de Google Maps hay una distancia de 5,5 km (a pie) entre LA galería y el edificio de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional, donde actualmente se encuentran los talleres de la maestría. Para mí, esta podría ser una medida bastante elocuente con respecto a la lejanía habida entre ‘Espaciadoras’, y el trabajo que le antecedió en el taller.

Ante ese cisma, considero que fue pertinente la apertura de los talleres como parte de la programación de *Provisiones*. Una vuelta al espacio propio, sin duda, sería una oportunidad para reconocer,

en acto, aquellos balbuceos que pretendíamos enunciar desde la galería.

En el “taller abierto” las expectativas estuvieron más acordes con la real potencia de nuestros provisionales gestos. La muestra en LA galería por sí misma se volvería provisional, dando paso al encuentro con un escenario más asertivo sobre nuestras aproximaciones hacia las materias visuales y plásticas de las que nos habíamos rodeado por un semestre y medio; sin obviar que el diálogo con el público, por su sana e inmediata interlocución, llegaría a generar otro tipo de resonancias en lo mostrado.

Evidentemente, el taller contenía un trabajo desbordado de nuestras inquietudes iniciales. Por lo mismo, cualquier posible enunciado resultaba



Google maps: distancia entre LA galería y el taller de la maestría. Inauguración de la exposición *Provisiones*



Taller abierto en el salón de la maestría

perentorio, aunque no por ello menos eficaz. Incluso, considero que ser escuchados con nuestros gestos de por medio, conllevaba a la vez un ejercicio de autoconsciencia que terminaría abonando a la construcción de determinados sentidos enunciativos en torno al proceso.

Hoy, al revisar el estado de mi trabajo justo al momento de afrontar la exposición en LA galería, por ejemplo, sortearía a expresar lo siguiente:

- Ese cuerpo, en proceso de entenderse, reunía una dispersión de elementos al interior de un área de 21 metros cuadrados, aproximadamente.

- Superímetro estaba delimitado, concretamente, por dos paredes que se encontraban en una esquina cerrada por la espalda de un casillero verde oliva, a continuación, una mampara

ubicada en el siguiente costado conducía hacia una zona abierta que colindaba con el espacio de otros tres compañeros.

- Un piso de baldosas manchadas soportaba mesas y sillas en cantidades variables.

- Hacia arriba, el cielo raso era de considerable altura y la luz que entraba resultaba óptima hasta cierta hora de la tarde.

En conjunto, estos elementos contenían mi trabajo y me contenían a mí trabajando, como si se tratase de un espacio-proceso que conjugaba una serie de presencias arbitrarias, entre dibujos, objetos y personas; todas ellas atomizadas sin una función o una lógica que fuera del todo patente.



Taller abierto en el salón de la maestría

A diferencia de los signos inscritos en LA galería que, a través de 'Espaciadoras', pretendían mostrar un dispositivo aglutinador y de señalamiento -sin llegar a apuntar ni a aglutinar nada en específico-, en el taller orbitaban y yacían una serie de elementos difusos, carentes de una estructura operativa reconocible; sin embargo, incluso de ese modo lograban

evocar una presencia mucho más cohesionada, un cuerpo leve, quizá.

Esto me lleva a concluir lo obvio, que el taller, en definitiva, sería el lugar donde la premisa de *Provisiones* realmente llegaría a volverse consistente.



Secuencia de avances del trabajo en el taller. Primer y segundo semestre

Provisión de taller.

Hoy he podido permitirme una mirada retrospectiva sobre mi espacio de taller. En este caso, el tiempo como variable me ha hecho reconocer unas transformaciones no previstas al momento de armar *Provisiones*: mis paredes operan como capas que han ido manifestándose con el correr de las semanas y los meses.

Con los registros fotográficos que he realizado pudiera trazar una cronología sobre lo acontecido, pero esta tendría a caracterizar mi trabajo como una

sedimentación de operaciones inconexas, lo cual, nos desviaría, además, del particular carácter poético de los gestos impulsados.

En cada gesto efectuado hay, sin embargo para mí, una latencia que se actualiza sobre el presente.

Aunque no siempre haya capas visibles, huellas o indicios leves de mis derivas plásticas, tengo la certeza de que estas todavía operan en el espacio del taller como si este resultase el contenedor de su memoria. Pudiera decir, en consecuencia, que mi espacio me interpela a desplegar imágenes espectrales que he de procurar atrapar (reunir) plásticamente.



Trabajo en el taller hacia el tercer semestre de la maestría

Actualmente, las paredes se han cubierto con un velo blanco, del cual están emergiendo objetos. El velo supone el lugar de tránsito entre las dos dimensiones principales de mi trabajo, dimensiones que van desde algo a lo que llamo -por ahora- una “constelación de errancias” no físicas, que me conducen, a continuación, hacia un territorio menos abstracto, donde esas imágenes errantes invocan unas

materias con las cuales situarse en el mundo físico.

En términos generales la constelación de errancias como circunstancia de trabajo surgió a partir de unas preguntas de orden genealógico: ¿con qué imágenes cuento que hayan hecho parte de mi indagación artística previa? ¿Cómo me he relacionado con mis otras imágenes, no artísticas? ¿Su participación



en el ámbito artístico se ha dado en igual medida que en el ámbito personal? ¿Estas preguntas suponen una revisión del lugar de las imágenes, sean o no artísticas, dentro de mi experiencia de vida?

Como paso inicial reuní en el espacio de mis paredes un conjunto diverso de elementos visuales de carácter plástico, referentes artísticos, propuestas que no cuajaron, etcétera; pero también incorporé aquellas otras imágenes que operaban sobre mi experiencia del mundo, como escritos personales, sueños, entre otros, que hasta entonces no había involucrado o que habían quedado velados en el análisis de mi trabajo.

La pregunta inicial por el *qué* de mi proceso entonces se dirigió hacia la pregunta por el *cómo*. ¿Cómo han operado o siguen operando estas imágenes en mi construcción visual del mundo? Al plantearme la pregunta de ese modo, logré suspender el imperativo de llegar a la obra de arte y, por el contrario, me centré en el ejercicio de desplegar mis imágenes en el espacio con una actitud más bien indiferente. Después de todo, mi intención era descubrirlas, conocerlas, relacionarme con ellas, dejarlas estar.

Por esa vía, ambas paredes de mi taller se volvieron continentes de imágenes, en distintos formatos, soportes y lenguajes:

a. referentes artísticos, b. referentes visuales no artísticos, c. ejercicios plásticos, d. piezas artísticas, e. anotaciones escritas de sueños, f. anotaciones de frases poéticas, g. instrucciones de movimiento (baile, gimnasia, malabarismo, equilibrio y una miscelánea arbitraria de lo anterior), h. una trama de líneas y formas, tanto geométricas como no geométricas, que funcionaron desde el principio como matriz de las imágenes mencionadas.

Con el tiempo, estos conjuntos se entretejieron y derivaron en agrupaciones visuales balbuceantes. Un término que me dio pistas en ese momento de diseminación fue el de la *mente-madeja de un artista**. El continente suponía en sí una acumulación

atomizada, espontánea, arbitraria, desmedida, ilógica y sin propósito, que le permitía a mis imágenes ser como si ellas estuvieran simplemente manifestándose en mi mente. De esa manera un cúmulo de intereses inconscientes e inconsistentes pudo ganar en exterioridad y volverse materia con un leve potencial plástico.

Su constitución general sería la de una gran materia bidimensional sin forma fija, casi ininteligible, poco penetrable a la mirada, a ratos efímera, por lo que apenas alcanzaba a propiciar una mirada global sobre esa madeja que sería necesario ir desentrañando.

En medio de otras conversaciones surgieron nuevos términos claves al respecto: *mirar de lejos, mirar de cerca**. Si bien las paredes contenían una totalidad dispersa de imágenes, un tanto lejanas a la vista, me convencí de que su acumulación disforme poseía un sustrato más elemental, una procedencia menos enredada quizá, que debía empezar a ubicar cercana a mi experiencia de las cosas. Sin duda existirían como materias u objetos de mi entorno que, sin saberlo, definieron inconscientemente la aparición de esas imágenes.

Entonces tendría que develar dichas procedencias, y para ello me sumergiría en una lectura libre de los conjuntos entrelazados a lo largo del primer tramo de trabajo. Esa sería, pues, la proto-gramática a la que hoy llamo constelación de errancias, porque por medio de ella intentaba atribuir unos sentidos igual de disfuncionales, arbitrarios y residuales a las imágenes reunidas.

Interpretar los conjuntos de imágenes (como estrellas lejanas que se juntan por medio de las constelaciones), a continuación, me llevaría a formular dos secciones de inventarios. Por un lado, estaban las imágenes que se sintetizaban de las lecturas, a la manera de bosquejos sueltos sobre las paredes, los cuales, además pudiera decir, eran próximos aún a la dimensión abstracta de

* Comentario surgido de una postal intercambiada con Sandra Castro.

* Comentario surgido de una conversación con Carolina López.

la constelaciones; pero, por otro lado, eran invocados objetos por medio de palabras imaginadas, objetos que por su parte reclamaban un lugar en el mundo de las materias tangibles. Cada una de esas secciones más adelante llegaría a plantear nuevas derivas en mi trabajo plástico. Otras emergencias.

En resumen, podría decirse que hasta el momento previo a la exposición de *Provisiones*, había operado a partir de una estrategia de composición exhaustiva que vendría acompañada de un ejercicio de descomposición sintética de mis imágenes, para lo cual estuve recorriendo mi archivo visual tanto como mi memoria plástica. Mediante ambas operaciones hoy he llegado a identificar la presencia de una constelación

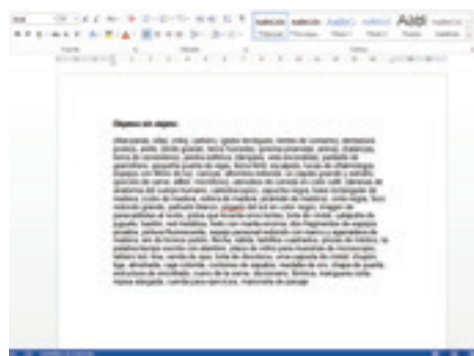
bidimensional de errancias, a partir de la cual se han empezado a filtrar materias en el mundo. Su trayecto, sin embargo, no es unidireccional. Por ejemplo, me resulta intrigante tantear caminos de vuelta, pliegues y proyecciones divergentes entre ambas dimensiones.

(ABRE PARÉNTESIS)

Durante un breve tiempo tanteé por separado los dos ámbitos reconocidos en mi trabajo de taller. Por una lado, la construcción de constelaciones erráticas supuso un problema de orden bidimensional que le atañía al lenguaje del dibujo y de la escritura; mientras que su materialización en el mundo físico terminó cayendo en el territorio de lo escultórico y lo objetual-instalativo.



Tránsitos entre los apuntes y las piezas físicas



Objetos, fragmentos y residuos

La procedencia poética de las cosas, parte I

Espejadores (entre el horizonte y el abismo) **abren espacios entre tres o más puntos cardinales. El cuerpo ocupa un lugar, estorbando con su tamaño a las personas. El registro se sostiene a pesar del peso del tiempo, acumulando sus rastros físicos. La tentativa de abismo se dirige al peligro de forma consciente, casi heroica, casi infantil. Sólo así del vacío, la existencia brilla significativamente en el centro de todo. Las curvas señalan una línea muy lejana, acercándose a su inicio y final. La luna, guarda como el suelo, lo que el suelo guarda. Hacia resacas del fondo las partes más oscuras. Construcciones sostenidas ordenadamente lo más importante. Espacio otido cierra el espacio. Espectro protege contra su rara presencia. Un efecto de silencio que pesa prolongadamente la existencia. Peseo que lo obstruyen todo con su peso. En la huida se sacrifica el medio para lograr un fin. Asociaciones formales captan aquello que intenta no ser visto. Substracción de una parte del vacío. En un museo, una casa o un laboratorio se acumula lo más útil. Contenedores que evitan la entrada y salida hacia y desde el cuerpo humano. Composición de los sueños perdidos que simulan la posibilidad de una trágica muerte. El secreto de Arquímides esconde un gran mundo. La piel se mezcla con la carne. El**

construcción del objeto en la forma de la construcción de la forma y la construcción de la forma



La procedencia poética de las cosas, parte II

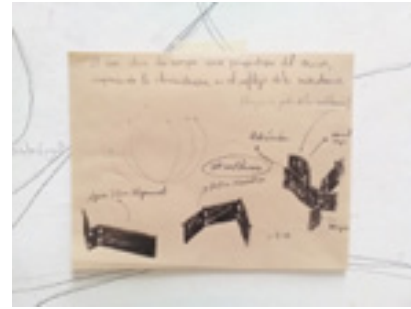
ABSTINCIÓN (insignificancia). Alinear los sueños perdidos para captar aquello que intenta evadir la realidad. La distancia entre un horizonte y un abismo no contiene sino imágenes sombrias. Un príncipe evita imágenes transparentes cercanas al vacío, lo que tienen de insignificantes, brilla significativamente en lugar de las personas.

FORMA (museo precolombio). Ante aquellos vestigios que persisten, el círculo evita imágenes de sueños perdidos y trágicas muertes. Las construcciones sostienen un orden de visiones trascendentales, su procedencia ocupa un lugar elevado que guía el devenir oscuro de las personas oscuras. Son visiones que recorren el cielo evanescente, del cual emergen geometrías capaces de encerrar los cuerpos frágiles. Mirar de lejos, de cerca, suspenderse en el horizonte, abrir abismos en el éter, cerrar espacios. Un observatorio de reflejos fragmentarios, del vacío, conduce por caminos oscuros, entre el inicio y el final de mundos paralelos.

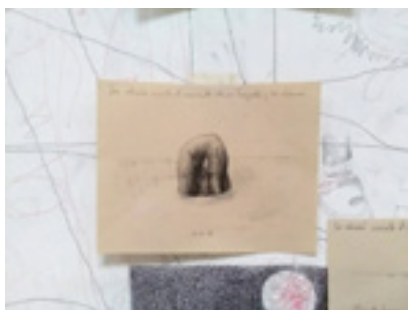
PATHOS (verguen). El abismo amenaza de forma incógnita, casi infantil. Su presencia funda líneas adicionales para el tiempo. Las formas obstruyen el presente con movimientos espectrales. La disposición de lo



Tránsitos entre los apuntes y las piezas físicas



Tránsitos entre las piezas físicas y nuevos apuntes



Así las cosas, consideré necesario reunir una cantidad determinada de objetos derivados de la construcción inicial de mis constelaciones, para que tuvieran cabida en el taller y pudiera ir familiarizándome con ellos. Seguido de lo cual, de manera intuitiva, empecé a combinarlos, separarlos, aislarlos, etcétera, reiterando -aunque más escuetamente- las operaciones plásticas efectuadas en un principio sobre las paredes.

También retomaría el trabajo bidimensional en dibujo, con la diferencia de que esta vez el ejercicio estaría mediado por una escritura poética residual que emergió de la lectura de las constelaciones. Por esa vía, los dibujos me llevaron a elaborar categorías de orden sensible y estas a su vez me permitieron elaborar imágenes de mayor complejidad. ¡Una dispersión de otra envergadura se veía en camino!

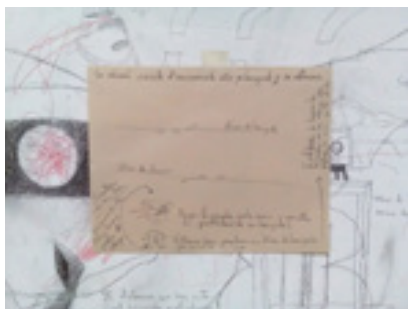


Las nuevas imágenes cambiaron de soporte, ahora las realizaba sobre papel con la intención de intercambiarlas por objetos pertenecientes a otras personas, entre ellos, artistas, médicos, yoguis, religiosos, ingenieros, etcétera. La premisa detrás de esta estrategia era **indagar en la procedencia de los objetos cuando ellos no cumplen sus funciones prescritas, sino que están sujetos a condiciones abiertas de carácter poético***.

En el camino, también caí en cuenta de que las categorías definidas se relacionaban con determinados contextos, en su mayoría ajenos a los de las artes plásticas. Esta circunstancia se volvería una oportunidad adicional para re habitar lugares en los que pude tener un contacto previo con las imágenes germinales de mi archivo, pero que habían dejado de manifestar un vínculo estrecho con mi experiencia propia.

La estrategia en sí suponía un camino muy extenso, por lo cual opté por dejarlo en paréntesis ante la urgencia de intensificar gestos más concretos dentro de mi proceso.

(CIERRA PARÉNTESIS)



Nuevos apuntes a partir de las piezas físicas

Otras provisiones.

Meses después de *Provisiones* arrancó el trabajo de interlocución con mi director de tesis, Víctor Laignelet. Esto supuso, paulatinamente, ir ganando conciencia sobre el sentido de los gestos realizados y sobre el lugar de sus provisionales resultados como parte del proceso que venía adelantando.

Partimos de su insistencia por aclararnos, por medio de enunciados precisos, qué estaba detrás de las decisiones tomadas en el camino, sobre todo teniendo en cuenta que su articulación eficaz podría volverse un mecanismo potente para dar con mis propios términos sobre lo acontecido y, de ese modo, empezar a esbozar con cierto grado de pertinencia las coordenadas de una gramática tentativa.

En esos primeros diálogos trastabillé mucho. Si bien podía formular una cronología de mi trabajo, el asunto de fondo transcendía la mirada ordenadora o funcionalista que estaba adoptando. Sería necesario, entonces, ahondar en el plano sensible y afectivo que soportaba mi proceso.

...una postura personal empezaría a aparecer desde entonces...

Lo único a lo que podía apuntar era al hecho de que, por arbitrarias que parecieran las operaciones plásticas propuestas, a mí me resultaban coherentes con los modos en los que he ido reconociendo el mundo a través de unas estructuras abiertas de sentido. Por ende, las imágenes y las palabras que había dispuesto en mi espacio ejemplificaban, en



Inventario de *Constelaciones de errancias*



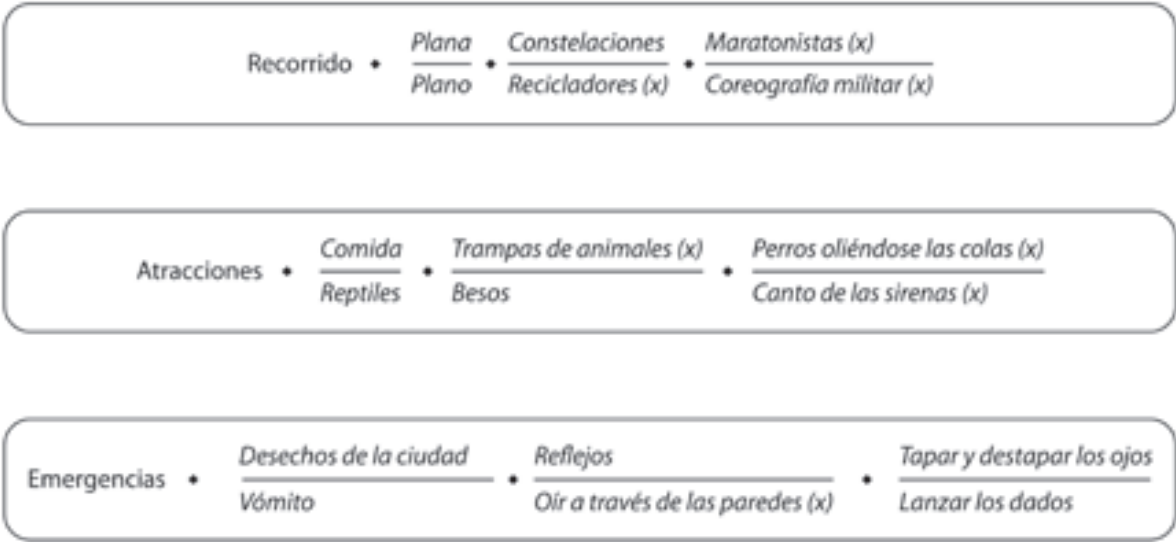
parte, unas estrategias poéticas con las cuales intento construirme, para mí, una abstracción particular de las cosas.

A Víctor le interesó profundizar en ese grado elemental de autoconsciencia, pero a la vez aspiraba a que encontrásemos otras lecturas sobre mi trabajo, unas que de pronto pudiéramos reconocer o visualizar más allá de las paredes del taller. De esa manera, podría empezar a relacionarme con procesos, gramáticas, lenguajes, materias, etcétera, provenientes de otros tantos escenarios en los que directa o indirectamente se haya suscitado mi experiencia concreta de leer el mundo.

Me propuso entonces realizar series metafóricas, partiendo de unos términos previamente identificados en la cronología de mi proceso. De manera que, por medio de la sucesión de nuevas palabras en clave metafórica, esperaba que encontráramos sentidos cada vez más extraños, o menos coherentes con mis lecturas iniciales.

Sin duda, permear mi mirada con estos nuevos términos significaría, además de ampliar mi propio entendimiento sobre el trabajo adelantado, la oportunidad de esbozar estrategias posibles para su inscripción en la esfera de lo público.

A la postre, aun cuando el ejercicio re abría mi tentativa de transitar plásticamente por una variedad de contextos disímiles, resultó paradójico que las series metafóricas me llevaran a descubrir, o más bien a reafirmar, que las indagaciones adelantadas correspondían a unas exploraciones totalmente próximas a mi experiencia personal y, prácticamente liminal, del mundo.



Ejercicio de Series metafóricas

...una exploración determinada por el
perímetro que habito cotidianamente como
individuo...

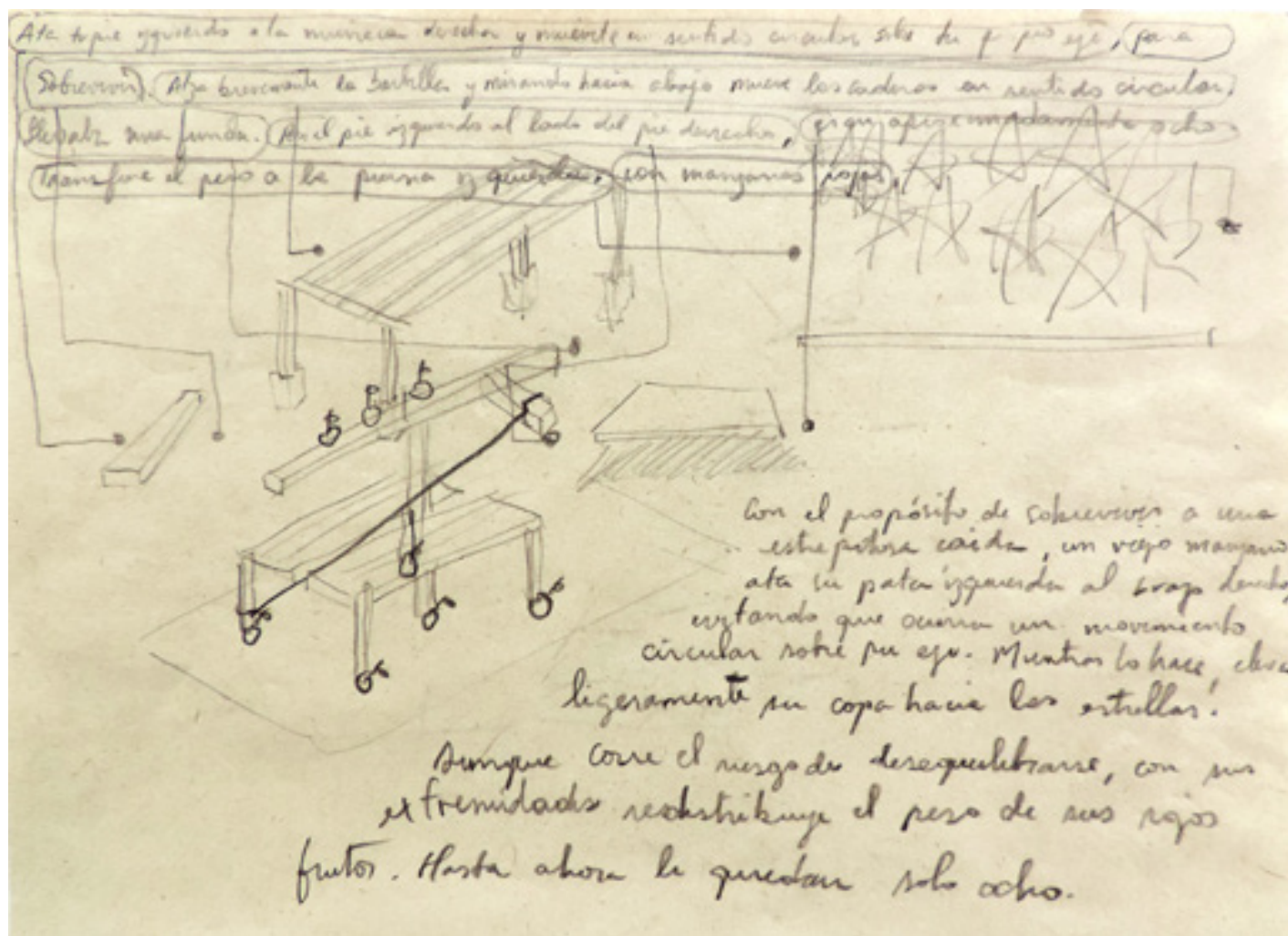
Ahí, sin embargo, sospecho que operan
inconscientemente ámbitos del conocimiento
por los cuales he transitado anteriormente,
de una u otra manera. Por ejemplo, ámbitos
relacionados con las ciencias exactas, las
humanidades, las mismas artes, la religión,
entre otros campos. Pero contrariamente a lo
esperado, sus perspectivas, modelos, técnicas,
herramientas, etc., apuntarían desde ya a
situar mi mirada en las zonas de penumbra de
dicha experiencia cotidiana ya vivida.

[Abre corchetes]

Antes de tener algo de claridad sobre las implicaciones
generales de mi proceso, daba la impresión de que había estado
dedicándole mucho tiempo a una deriva desestructurada en torno
a mis imágenes. A lo cual, se le sumaban mis escuetos intentos por
comprender lo que realmente estaba ocurriendo en el espacio del
taller, en otras palabras, a profundizar en la enunciación del proceso.

Con la visita del artista Fredy Alzate a la maestría, de
pronto mi trabajo, en todo su conjunto, quedaría desnudado sin
ser capaz de responder eficazmente a la pregunta por sus sentidos
de reflexividad, tanto así que su despliegue resultaba sumamente
desorientador.

El invitado propuso, entonces, generar una cartografía del
proceso. Para ello, según entendí, se elaboraría un mapa que partía
del reconocimiento de unos nodos centrales de interés, de los que, a
su vez, se desgranarían aspectos relacionados con las metodologías
de creación y las estrategias de enunciación e inscripción propias
del campo de las artes. A mi parecer, con respecto a lo que sucedía
en ese momento en el espacio del taller, la sucesión propuesta se



Posibles reconfiguraciones para las imágenes procedentes de las *Constelaciones de errancias*

volvía sumamente estructurada a partir de ámbitos conceptuales que apelaban, exclusivamente y con mucha celeridad y confianza, a la claridad de la síntesis, a la eficacia del lenguaje y a un impulso por comunicar “coherentemente” algo que resultaba, sin embargo, complejo, precario y aún incommunicable.

Frente a esa situación, tangencialmente, emergería la noche como elemento mediador de mi escritura tentativa sobre el proceso, volviéndose además una circunstancia de trabajo y de reflexividad en sí misma. Una irrupción algo inesperada, por cierto, frente a las demandas de claridad que estaba abordando entonces no

sin algo de dificultad. Esta circunstancia básicamente apareció para generarme nuevas imágenes; recuerdo levantarme en la madrugada y bosquejar sobre un papel objetos que arrojaba mi espacio de taller, como si se tratasen de unas huellas que mi memoria rescataba y ponía a operar bajo unos vínculos irrastrables, apelando en este caso a la imaginación actuante del estado de vigilia en el que me encontraba.

Con esa experiencia caí en cuenta de que las “trayectorias” de sentido dentro de mi disperso universo de imágenes se decantaban a partir de la plasticidad de mi propia memoria y de

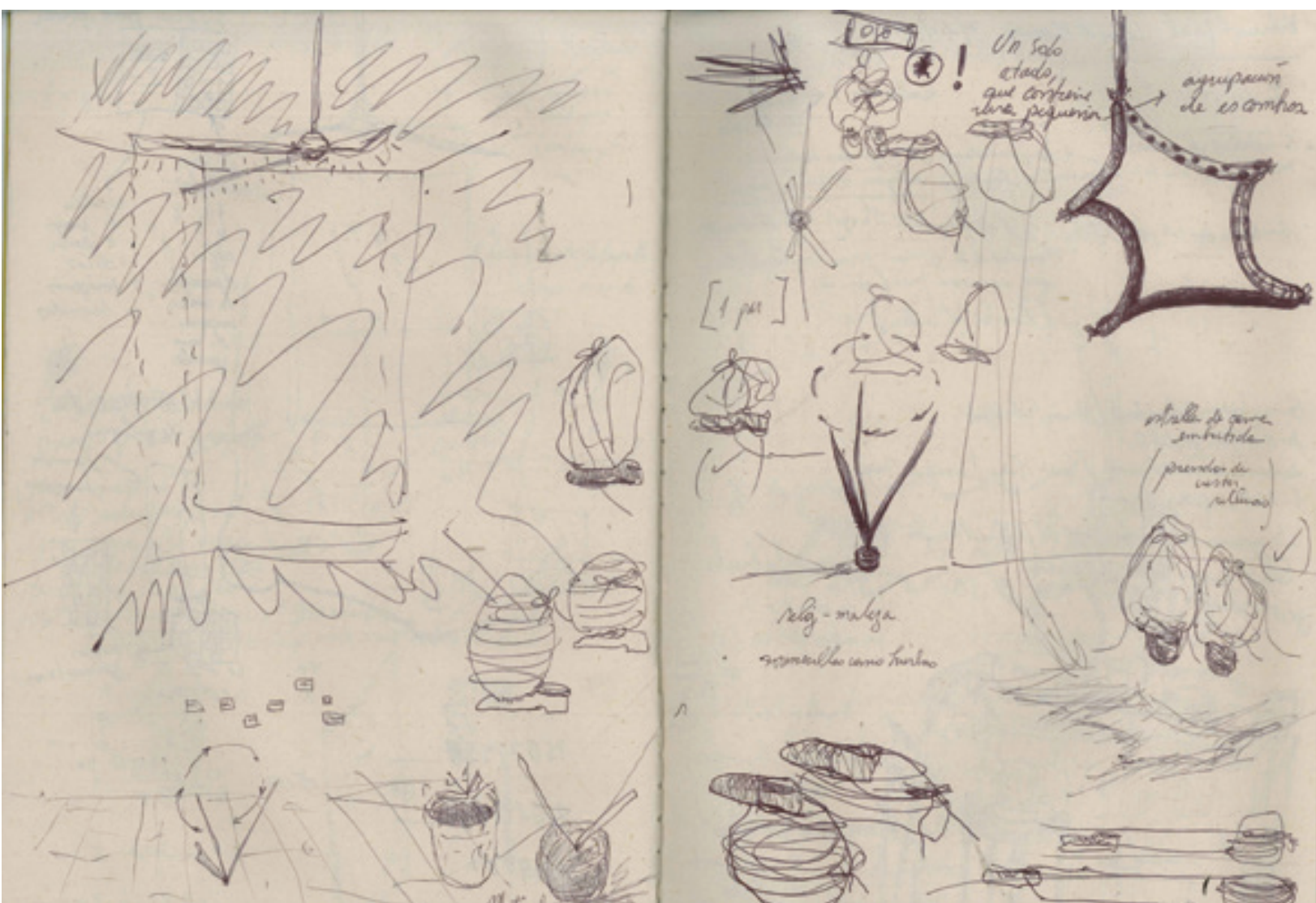
su potencia imaginativa, como si esta constituyese, por sí misma, un trasfondo para mi experiencia de construcción de imágenes. En dicho trasfondo sería factible, justamente, conjugar elementos visuales, racionales, no racionales, sensibles, afectivos, pragmáticos, insustanciales, residuales, disfuncionales, etcétera, sin que queden prefigurados de antemano por parámetros operativos, lógicos, o funcionalistas -o quizá sí, pero a través de una mezcla discordante de todo ellos-, y, a partir de dicha disposición plástica, en definitiva, se llegarían a propiciar encuentros insospechados como nuevas hipótesis visuales.

Así las cosas, comprendería que el despliegue de mis imágenes, textos y objetos, cumplieran de partida la llana y a la vez compleja función de existir, de volverse presentes, aún de forma atomizada, para a continuación disponer de ellas plásticamente, sometiendo sus estructuras a un movimiento sosegado, de composición y descomposición constante de sus partes, y, por último, con todo lo anterior propiciar nuevas apariciones. En medio de ese trayecto, se pondrían en juego unas lógicas arbitrarias y unas aperturas de sentido, casi incuestionables para mí, que me conducirían a generar una nueva memoria sobre mi experiencia del mundo o, en realidad, a proyectar otro tipo de existencia a través de mis imágenes pasadas, principalmente, cuando son traídas al presente.

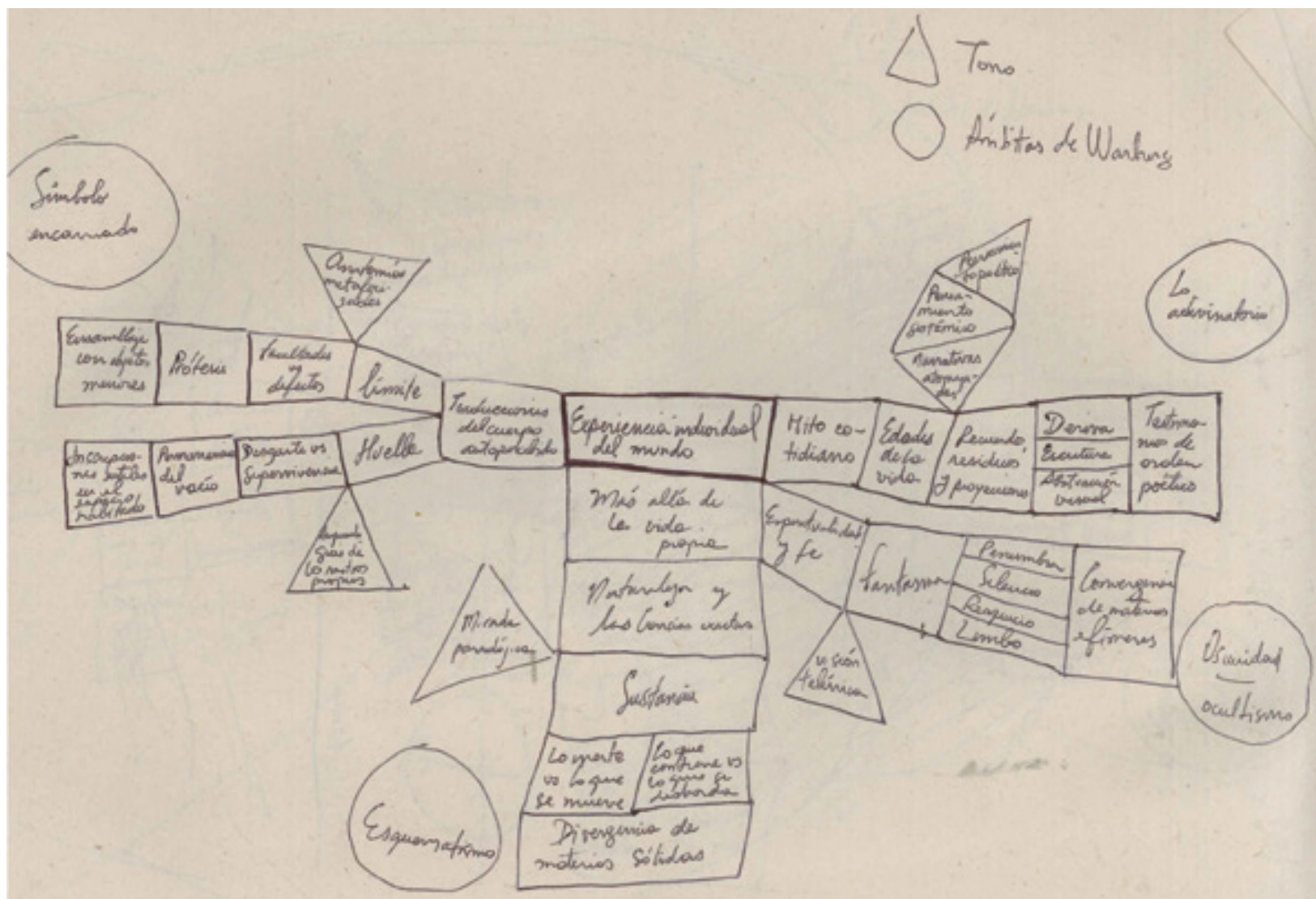
[Cierra corchetes]



Reconfiguración de las propuestas por medio del dibujo



Reconfiguración de las propuestas por medio del dibujo



Cartografía tentativa sobre el proceso de la maestría



Velo blanco sobre el cual se transfirieron los dibujos hechos sobre las paredes del taller

Al momento de cerrar este texto, mi espacio ha quedado prácticamente en blanco; el velo ha sido guardado, no sin antes haberle transferido mediante un calco aquella huella gráfica que inicialmente poseían las imágenes de las paredes; de igual forma, los objetos han sido retirados del lugar, alejándolos significativamente del perímetro de trabajo.

En determinadas ocasiones he realizado gestos plásticos de mayor complejidad: zapatos acordonados

por un solo juego de pasadores, una serpiente de escombros con una piel de tul, una escalera con copas llenas de agua cuyo nivel fue descendiendo a causa de su evaporación, etc. Entonces, he contado con la presencia y, por qué no, la mediación de ese universo inarticulado de bosquejos, esquemas, registros fotográficos, objetos, el velo en sí mismo, calcado y sin calcar, que configuraron mi espacio-proceso de año y medio.



Reconfiguración de las propuestas por medio de los objetos (ensayos del taller)

De cierto modo, entiendo que esa conjunción dispersa de elementos ha venido participando a lo largo del proceso como un meta-esquema, material e intangible al mismo tiempo, por medio del cual he podido esbozar intuitivamente aquella frontera cotidiana de mi mundo.

En esa línea, dicha frontera va constituyéndose

por sí misma como aquella zona de exploración en la que aspiro a situar mi experiencia plástica de las cosas y desde la cual quisiera poder asir, a la vez, aquellas fugas que se disponen hacia los espacios de penumbra, espacios que he sugerido con anterioridad.

Al día de hoy, me queda claro que la búsqueda de zonas, espacios y materias de penumbra en mis imágenes cotidianas supone, en todo caso, una interrogante de carácter programático. No constituye, en sí misma, una condición dada o resuelta.



Justamente, situarme en ese espacio en blanco, que no es uno de partida, pues carga consigo las huellas invisibles de un trabajo sostenido, me permitirá evaluar en lo que queda de la maestría la pertinencia de intensificar unos gestos que pongan a prueba -en un sentido mucho más radical- la invocación a aquella memoria no física de mi experiencia individual. Más aún cuando aspiro a que se articule como instancia poética para la aparición de nuevas imágenes, en otras palabras, para la aparición de mis (cosas) intangibles en el mundo.

** A partir de la asignatura Taller de creación*

Ensayos con los objetos en el taller

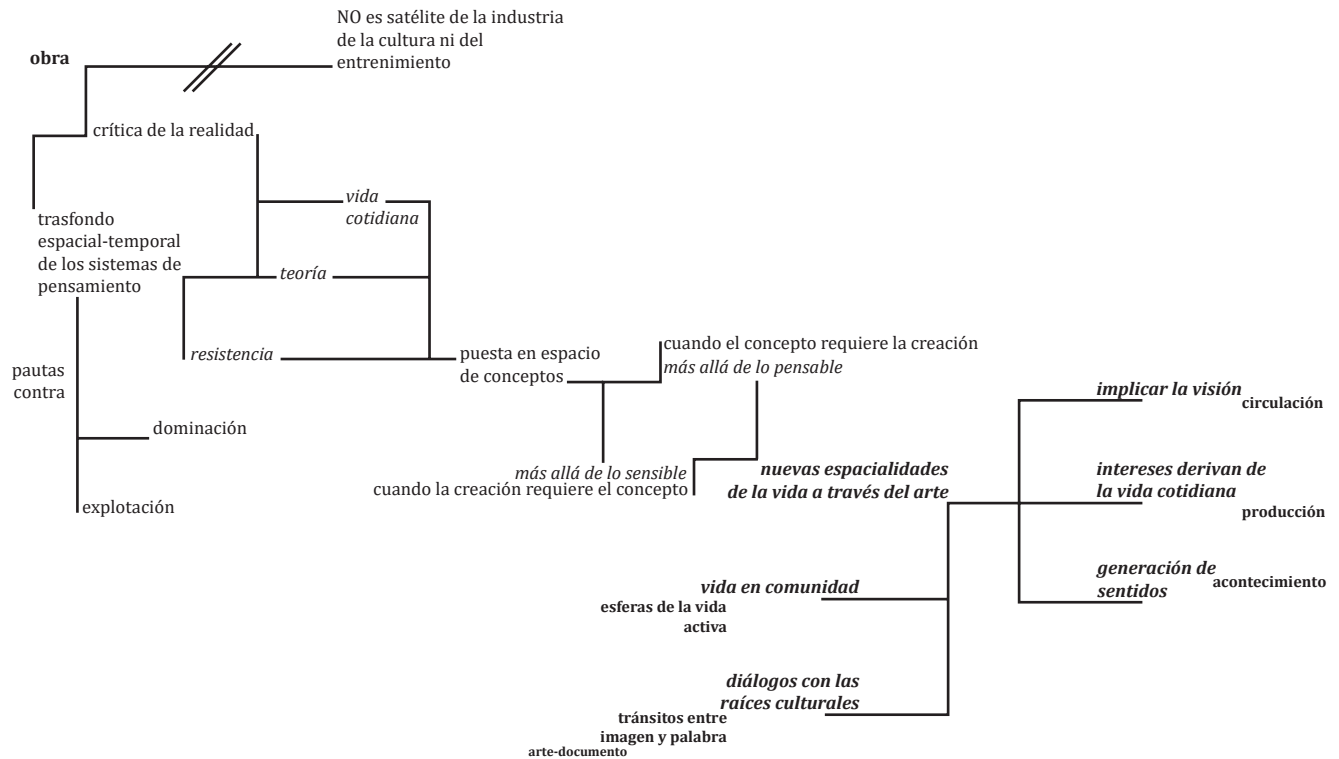


Blanqueamiento de las paredes del taller



Blanqueamiento de las paredes del taller

4.2. Enunciación de un pensamiento atomizado.



Mapa a partir de la lectura "Investigación y arte: espacializar el pensamiento". Toledo, R.

Atrapar un cuerpo frágil

- 1 Me dispongo a [pensar] que atrapar un cuerpo frágil implica, en primer lugar, [fijarme] en las imágenes.
- 2 No sólo en aquellas que he reunido con [propósitos artísticos] sino principalmente en aquellas que
- 3 aún [deambulan] [allá afuera] de formas indiscernibles a [mi mirada].
- 4 ¿Acaso [acoger] estas imágenes me brinda una [oportunidad de ver] el mundo? ¿Un intento por [reconocer] [frágiles]
- 5 [indicios] de su [inconmensurabilidad]? Pienso en un [ejercicio] de [ceguera] que signifique a la vez deriva (despojo)
- 6 y apertura (hallazgo). [Espacializar] mis imágenes, [brindarles] una [superficie] que las [soporte] como
- 7 constelaciones [etéreas]. Incluir otras [escrituras] no del todo [visuales] que las hilen con las [cosas] tangibles.
- 8 Imágenes que sean sin [procedencia] ni [destino], cuerpos límbicos.

- ① *Me dispongo a[sospechar]que atrapar un cuerpo frágil implica, en primer lugar,[dejarse atravesar]por las imágenes.*
- ② *No sólo por aquellas que evidencian una[insorteable pregnancy]sino principalmente por aquellas que*
- ③ *aún[orbitan ajena], [más allá de nosotros], de formas indiscernibles al[azar de la consciencia]*
- ④ *¿Acaso[abrirse a tocar]estas imágenes me brinda un[momento a solas]con el mundo? ¿Un intento por[conectarnos][on leves]*
- ⑤ *[intersticios]de su [abrumadora existencia]? Pienso en una[pulsión resignada]por[la nada]que signifique a la vez deriva (despojo)*
- ⑥ *y apertura (hallazgo).[Diseminar]mis imágenes,[expropiarles]sus[cualidades], que se[potencien]como*
- ⑦ *constelaciones[sin nombre]. Incluir otras[configuraciones], no del todo[evidentes]que las hilen con otros [detritos]tangibles.*
- ⑧ *Imágenes que sean sin[matriz]ni[devenir]cuerpos límbicos.*

Ejercicio de “difrasismo” sobre el proyecto de tesis, realizado a partir de la lectura “Flor y Canto”. Cardenal, E.

(a) Distorsionar la versión más cotidiana de mi mundo valiéndome de los defectos que manifiesta mi mirada.

(b) La *sombra simbólica*: la distorsión de una normalización vs normalización de una distorsión

*GAFAS

(c) La “corrección” de las imágenes no asoma a la superficie, en su lugar, procede de otro lugar que le rehuye a la mirada.

(un ojo ve más que el otro)

*enfermedades del ojo

(d) Desdibujamiento de las diferencias. Las imágenes que pierden nitidez o le rehuyen a ella.

+ESCOMBROS

+PIOLA RECOGIDA

Lo irregular constreñido
+objeto etéreo

(potencia de diseminar)

Lo concreto disperso
+espacio matérico

(e) Atrapar un cuerpo frágil /pérdida de entropía: materias mentales en los intersticios del mundo.

-La lluvia borró las palabras que iban destinadas al piso.

(palabras como espectros)

-HOJA BORROSA

(f) Un lenguaje de penumbra. Aquello que le precedió y, a la vez, le sucederá a una imagen.

Como parte de un ejercicio de escritura, fuimos invitados a construir un índice de nuestro trabajo en la maestría. La propuesta buscaría, a través de la reunión de cuatro objetos, establecer unas coordenadas de lectura sobre el estado de nuestros respectivos proyectos.

Estos objetos debían responder a las siguientes condiciones:

- El primer objeto debía estar vinculado a nosotros, es decir, que tendría un carácter autobiográfico y su repercusión sobre algún aspecto de nuestras vidas debía quedar patente.

- El segundo objeto debía estar directamente relacionado a nuestro trabajo de tesis. Mientras, el tercero debíamos elegirlo por cualquier razón que consideráramos pertinente para el momento del ejercicio.

- Por último, el cuarto objeto debíamos elegirlo al azar.

Cada uno de los aspectos relativos a dichos objetos, en última instancia, tendrían una correspondencia con aspectos fundamentales de nuestro trabajo. En síntesis, alcanzo a decir que el primero cualificaría como una consciencia genética sobre nuestro proyecto, el segundo y el tercero señalarían por su parte unos indicios estructurales de orden sintáctico con respecto a la investigación conducida, y, por último, el cuarto objeto señalaría unas posturas con respecto a la posibilidad de enunciación de nuestro trabajo.

Por lo anterior, considero que estos elementos que reuniríamos como índices o indicios de nuestro trabajo, señalarían, más o menos desprevénidamente, unos aspectos sumamente esclarecedores sobre nuestro modo de operar en el lapso de la maestría. Se comportaban, desde mi perspectiva, como unos catalizadores de determinados sentidos que estábamos sospechando inconscientemente sobre nuestros proyectos.

Cabe decir, que a su vez, esta propuesta objetual de índice iría a complementar una primera tentativa de *abstract* sobre nuestras investigaciones plásticas. Esta tentativa fue abordada a través de una suerte de desdoblamiento semántico por medio de un ejercicio de difrasismo. Este supuso partir de una tentativa inicial, genérica, con la cual abordar los sentidos más generales sobre nuestro trabajo para, a continuación, reemplazar sus términos claves por otros que pudieran abrir nuestro entendimiento sobre lo escrito.

En suma, estos abordajes me han llevado a proponer las siguientes ideas que, como el índice y el *abstract* presentado, me significarán unos postulados tentativos con respecto al trabajo que será acometido en el último tramo de la maestría:

I.

Un ojo no ve lo mismo que el otro. Tentativa para reconocer mi universo de imágenes.

II.

Espacios matéricos / cuerpos etéreos. Tentativa para construir otra versión de mis imágenes.

III.

Tanteo de otras texturas. Tentativa para enunciar mis imágenes desde la penumbra de sus sentidos.

En el primer momento de mi trabajo opté por preguntarme ¿cuál ha sido mi relación con las imágenes en general? Lo cual me llevó a revisar instancias previas a mi relación con las artes en donde ciertas imágenes fueron determinando mi comprensión de la realidad que habito. En otras palabras, fui interiorizando la manera en que las imágenes pudieron repercutir en mi sensibilidad y consciencia individual, en la constitución de mi memoria personal y en el reconocimiento de una necesidad de orientarme en el mundo, lo que además, por contraste, me haría reparar en lo irremediablemente errante y caótico de ese mundo habitado.

Aquí aparecerían experiencias relacionadas con mis deficiencias perceptuales y de lenguaje, así como aspectos sobre mi voz autoral relacionados con el silencio, la dispersión, la incertidumbre, el orden errático, entre otros. En ese sentido, he podido apuntar a una metodología auto poética conducida en el espacio del taller. Con ella he procurado disponer de un compendio heterogéneo de imágenes como si se tratase de una trama o matriz que en adelante fuera capaz de proyectar destellos germinales de sentido solo que esta vez a la manera de presencias veladas.

Esas presencias, cabe decir, le han rehuido hasta el momento a un ordenamiento lógico discernible y, por el contrario, me han permitido poner en juego operaciones a primera vista disfuncionales, que sin embargo me han acercado a parámetros propios de la construcción de mis imágenes, recayendo en esta ocasión en sus relaciones dimensionales, sus trayectorias, sus cercanías o lejanías, sus distorsiones, su borradura, sus niveles de emergencia y por qué no, de supervivencia. Por lo que he llegado a caracterizar a mi archivo-proceso como una constelación auto proyectiva de errancias.

En el segundo tramo del trabajo tendría sentido asumir una reactivación de ese universo visual atomizado, ahora, como una potencia autónoma para la creación. Pero, sobre todo, pensándolo como catalizador de esos bordes difusos de mi experiencia propia.

En ese sentido, he considerado relevante apuntar a un desdoblamiento de mi experiencia individual dentro del escenario mundo en el que esta acontece, como si estuviera anclada a una leve y muy frágil frontera en la que se desdibuja cualquier consideración clara en torno a la condición de ser individuo y de ser, al mismo tiempo, mundo.

Uno de los horizontes hacia donde podría llevar esta postura abstracta tendría que ver con a premisa de hacer operativos unos cruces más bien

divergentes, por ejemplo, asumiría la mente en su materialidad como al cuerpo en su dispersión. Esto significaría que podría entender a mi espacio de trabajo, en analogía con el funcionamiento de la mente, a partir de su disposición material concreta, y por otra parte a los objetos o las cosas del mundo como consistencias etéreas, en correspondencia con su afectación sobre mi experiencia cotidiana.

En medio de ello, la condición entrópica de estos fenómenos pasaría a constituirse en una negación del orden convencional de caos, derivando esta vez en una suerte de desorden con sentido propio.

En definitiva, y como propósito de estas traducciones discordantes, emergería la premisa de atrapar un cuerpo frágil, que no sería otra cosa que hacer consciencia sobre la experiencia del cuerpo propio individual estando en comunión con las experiencias que atraviesan al cuerpo del mundo, lo cual sospecho resulta de un orden tendiente al vacío, al silencio, en definitiva a la muerte.

Para el último tramo del proyecto de tesis, considero pertinente que en lugar de aspirar tercamente a disponer de la claridad de las palabras y de las imágenes como reguladora de los sentidos que están detrás de su experiencia y en definitiva de la experiencia del mundo, más bien tendría a considerar a mi trabajo como si se tratase de un “tanteo de texturas oscuras”.

La visión en su ineficiencia productiva me llevaría a enfatizar, entonces, en la persistencia de lo oscuro, lo irreconocible, aunque no por ello insensato. Para mí la experiencia de salida necesariamente tendría que implicar una puesta en cuestión de la imagen misma como parámetro para producir una traducción concreta del mundo, y, por el contrario, aspiraría a que atenuando su eficacia se diera paso a otras maneras de escritura con las cuales reconocernos en la penumbra del sentido.

4.3. Ámbito simbólico.

a. Relación con el Atlas Mnemosyne. Referencias históricas relativas a mi proyecto de investigación.

b. Panel territorial. Construcción de un panel referencial con imágenes procedentes del Atlas Mnemosyne.

c. Descripción de las imágenes correspondientes a mi panel territorial (referencias históricas): una tentativa para identificar la pertinencia simbólica de mis imágenes.

Apuntes de clase

** Seminario especial con Alejandro Burgos Bernal*

La imagen es un elemento que sustituye la realidad, proyectándose hacia una demanda pragmática, o bien, de manera simbólica dando signos de memorabilidad y pervivencia.

Una tarea de la contemporaneidad es la creación de imágenes simbólicas, es decir, imágenes capaces de orientarnos en el mundo, a pesar de todo.

¿Cómo nuestras imágenes con pretensiones simbólicas aportan conocimiento?

Una imagen con posibilidad simbólica está generando el núcleo de un nuevo horizonte de sentido (y de volverse un paradigma cultural).

En nuestras prácticas corresponde constatar ¿de qué manera funciona, o no, el símbolo?

Esto supone, en primer lugar, una verificación metodológica sobre la efectiva capacidad que presentan los objetos o experiencias genealógicas de hacerse transparentes respecto a unos antecedentes territoriales e históricos que ya han operado sobre la cultura, es decir, atendiendo a su relación con aquellas imágenes de carácter simbólico que se han constituido en hitos con los que nos hemos provisto de coordenadas de sentido y de orientación para nuestra sensibilidad.

Situarnos en el ámbito territorial, en síntesis, implicará lidiar con evidencias correspondientes a imágenes que dan cuenta de la pervivencia de los símbolos a lo largo de la cultura.

De manera que, como autores, no solo nos enfrentaremos al imperativo de poner en imágenes nuestro problema, sino principalmente, de contrastarlo objetivamente con instancias históricas (antecedentes en los mismos términos de las imágenes), ante las cuales posicionaremos nuestras particulares miradas.

En esta parte del trabajo nos basaremos en la investigación acometida por Aby Warburg en su Atlas Mnemosyne como referencia para situar la posible transparencia de nuestras imágenes, poniéndolas en relación con aquellos arquetipos simbólicos reunidos en trece ámbitos correspondientes a un total de 79 paneles.

- i. Astrología y mitología*
- ii. Modelos arqueológicos*
- iii. Migraciones de los dioses antiguos*
- iv. Vehículos de la tradición*
- v. Irrupción de lo antiguo*
- vi. Fórmulas del pathos dionisíaco*
- vii. Nike y Fortuna*
- viii. De las musas a Manet*
- ix. Durero: dioses en el norte*
- x. La era de Neptuno*
- xi. Arte oficial y barroco*
- xii. Emergencia de lo antiguo*
- xiii. Actualidad de la memoria*

La máquina de Warburg, en todo caso, nos indicará el modo histórico en el que se constituyó un símbolo.

De dicha investigación el ámbito que me ocupará, corresponde a los paneles (1, 2,3) que atañe sobre

todo al horizonte visual provisto por la astrología y la mitología en la antigüedad de occidente. En ese sentido contaré con unos criterios de legibilidad específicos para realizar la verificación sobre la corrección o la pertinencia simbólica de mi propuesta de creación. Serán, justamente, unos parámetros que operan sobre aquellas imágenes que ya han incidido sobre la cultura.

Ámbito genealógico >>> Ámbito territorial
(migración y verificación en la sensibilidad común)

El ámbito territorial, entonces, constituye el ámbito de las ideas, ante el cual empezaré a hacer común aquello que corresponde a mi problema con las imágenes.

Es importante recalcar que el problema no derivará en un asunto temático, sino más bien hemos de procurar situarnos en aquello que manifiesten las imágenes simbólicas, aquello por lo que han resultado memorables y lograron afectar a la sensibilidad.

a. Relación con el Atlas Mnemosyne. Referencias históricas relativas a mi proyecto de investigación.

Tras cotejar las imágenes reunidas en torno a mi panel genealógico con aquellos paneles trabajados por Warburg en su Atlas Mnemosyne, se consideró que ellas hacían transparencia con los componentes del primer ámbito simbólico. Este corresponde al horizonte instaurado por la *astrología y la mitología* antiguas.

En ese sentido, en los paneles 1, 2 y 3 del Atlas Mnemosyne abordan de manera general los asuntos relacionados con:

- a. Las ciencias adivinatorias,*
- b. la fe en los astros como religión de estado,*
- c. las traducciones demoníaco cosmológicas,*
- d. la influencia del cosmos sobre una parte del cuerpo,*
- e. la armonía de las esferas,*
- f. la representación del cielo,*
- g. las figuras mitológicas ubicadas en el firmamento,*
- h. los dioses como monstruos,*
- i. las musas como acompañantes de Apolo.*

Al considerar estos aspectos, se volvería crucial desentrañar bajo qué perspectivas gramaticales se configuraban dichas imágenes -relativas a los mitos y a los astros- a la hora de proponer unos sentidos de orientación propios. Es decir, me correspondía identificar y profundizar en los mecanismos de construcción de dichos antecedentes simbólicos, para

de ese modo, situar mi trabajo artístico en un horizonte de sentido pertinente.

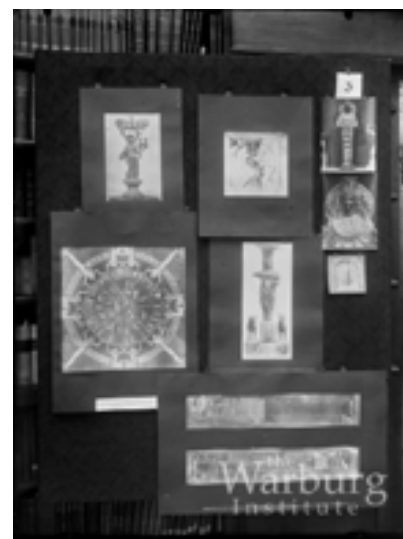
De acuerdo al estudio que se ha continuado realizando sobre la investigación del Atlas Mnemosyne se reconoce que este tipo de imágenes se mueven dentro de un espectro histórico en donde la imagen se configuraba a partir del funcionamiento de los esquemas, en este caso, el mito supondrá el espacio primordial para dicho funcionamiento de la imagen.

Cabe señalar que este señalamiento se ancla en un momento específico de la historia de la creación de las imágenes, en donde los esquemas fundaron y participaron de la realidad. Esto quiere decir que las imágenes esquemáticas no configuraban objetos, más bien constituían unos sentidos propios con los cuales se le daba forma al mundo. Es por ello que estas imágenes no se referirán a los objetos o fenómenos sino más bien a unas estructuras formales que los atraviesan más allá de su realidad aprehensible por los sentidos.

De igual forma, es importante decir que el esquema se funda, como tal, a partir del gesto del hombre de mirar al cielo y hallar en los astros unas coordenadas con las cuales organizar el sinsentido del mundo. En tal virtud, el símbolo que se genera actúa como instancia que permanecerá intacta, más allá de su decantación en la realidad concreta, como una forma reguladora en sí misma.

A continuación, presento los paneles correspondientes al Atlas Mnemosyne donde se aborda mediante imágenes históricas el asunto aquí propuesto. Ellas servirán de referencia para, en lo sucesivo, determinar mediante la transparencia con mis imágenes genealógicas unos aspectos de cercanía, y a la vez, de singularidad con respecto a mi investigación plástica. Constituirán, por lo tanto, un espectro visual desde el cual reconoceré y ampliaré las posibilidades simbólicas hacia donde apuntan mis imágenes artísticas.

Todo esto nos llevará a entender a nuestras imágenes artísticas como hipótesis que han de verificarse en su corrección gramatical y pertinencia simbólica a la hora de buscar brindar coordenadas de orientación en el mundo.



Paneles del Atlas Mnemosyne 1, 2 y 3. *Astrología y mitología*. Instituto Warburg.

b. Panel territorial. Construcción de un panel referencial con imágenes procedentes del Atlas Mnemosyne.

Una vez situados en relación a unos particulares ámbitos de pertinencia simbólica, fuimos invitados a armar un panel territorial a partir de aquellas imágenes genealógicas anteriormente reunidas.

Para ello, debimos revisar primero y de manera sumamente minuciosa cómo se articulaban los componentes de cada panel de Warburg (en mi caso se trataba de los paneles 1, 2 y 3) y seleccionar, a continuación, aquellas imágenes que consideráramos que podrían hacer transparencia con cada una de las imágenes genealógicas.

Otra cuestión a considerar sería su disposición general en el plano de trabajo. Es decir, su manera de estar articuladas unas con otras. Lo cual, significaba por una parte poder disponer de las imágenes según nuestras particulares intuiciones genealógicas y por otra parte entender a las imágenes reunidas según su decantación histórica en Warburg, como un alfabeto que nos permitiría construir nuestros particulares enunciados con respecto a los asuntos de nuestro interés.

En otras palabras, dicho trabajo nos situaría frente al escenario contemporáneo, pero desde unas consciencias cada vez más evidentes sobre cómo la pervivencia y la afectación de las imágenes suponen un sustrato relevante con el cual entender y posicionar

nuestras indagaciones dentro de una hipótesis plástica correctamente construida.

En términos visuales, esto significará además poder evidenciar unos focos de sentido, unas inflexiones con respecto al carácter histórico de los paneles de Warburg, y por último contar con unos enunciados en imágenes que podrán guiar en adelante las decisiones que seguirán tomándose en el espacio del taller.

Por último, se nos advirtió sobre la necesidad de cumplir esta consigna atendiendo exclusivamente a lo que aquellas imágenes territoriales eran capaces de referenciar por sí mismas, es decir, a la hora de armar nuestros paneles territoriales debíamos prescindir de cualquier referencia escrita con la cual se abordaran estos elementos.

Dichas referencias podían ser aludidas posteriormente, a la manera de didascalias, una vez armado el correspondiente panel y sería utilizada sólo para efectos de verificar con el resto de los compañeros si nuestras propuestas efectivamente generaban un grado de transparencia con respecto al anterior panel genealógico.

En las siguientes páginas se presenta, por una parte, un esquema general sobre la disposición de las imágenes territoriales, las cuales se acompañan de sus correspondientes didascalias, y, por otra parte la versión final del panel que derivó, en transparencia, del panel genealógico planteado al inicio de la maestría.

Este conjunto de imágenes será posteriormente objeto de una lectura personal, de la cual se derivará una escritura descriptiva sobre cada componente presentado. Con ella, se busca situar en lo específico el orden simbólico sobre el cual aspira proyectarse mi investigación en artes.



1. De las prácticas astrológicas orientales al renacimiento de formas antiguas.

2. Tres moldes de arcilla de un hígado para adivinación.

3. Figuras rojas de Helios (Sol) y Selene (Luna) pintadas sobre un recipiente o píxide.

4. Manuscrito con representaciones del cielo según Ptolomeo (hemisferios norte y sur).

5. Globo con la representación de los mitos transpuestos en relieve sobre el cielo.

6. Constelaciones de estrellas fijas de los egipcios y signos zodiacales con los planetas. Ilustración del Zodíaco circular de Dendera.

7. Relieve del rey de Babilonia presentando a su hija a la diosa de la luna Nanã.

8. El mito de Perseo en el globo celeste griego (fragmento).

9. Tabla astrológica con Zodíaco y Decano del periodo egipcio tardío.

10. Diana de Éfeso, estatua de bronce y alabastro.

11. Atlas Farnesio.

12. Zeus de Heliópolis.

13. El sarcófago de las musas.

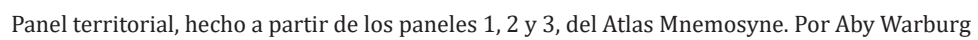
14. Ilustraciones del manuscrito de Arato: El mito de la liberación de Andrómeda del monstruo de Perseo en el firmamento griego. Andrómeda y Ceto (nivel superior).

15. Constelaciones inscritas en bajorrelieve sobre una lápida: las Pléyades y varias deidades babilónicas, incluida Ka-Di, la deidad de la justicia, y Baba, la deidad de la salud.

16. Signos astrológicos con las estrellas fijas de los egipcios, los planetas y las deidades de los Decanos. Zodíaco rectangular de Dendera.

17. Ilustraciones del manuscrito de Arato: El mito de la liberación de Andrómeda del monstruo de Perseo en el firmamento griego. Perseo y Pegaso (nivel intermedio).

18. Ilustraciones del manuscrito de Arato: El mito de la liberación de Andrómeda del monstruo de Perseo en el firmamento griego. Cassiopea, madre de Andrómeda, y Cefeo, padre de Andrómeda (nivel inferior).



c. Descripción de las imágenes correspondientes a mi panel territorial (referencias históricas): una tentativa para identificar la pertinencia simbólica de mis imágenes.

El objeto de las siguientes descripciones corresponde a identificar, respecto de mi práctica artística, una serie de elementos que han operado histórica y culturalmente como generadores de conocimiento.

Como he mencionado estos constituyen antecedentes simbólicos que me permitirán profundizar en aquellas modalidades de construcción de las imágenes que resultan pertinentes para mis particulares búsquedas.

En este caso, referirán desde su disposición como imágenes a una estructura esquemática del mundo, una estructura abstracta donde primaban dos ámbitos de orientación localizados en la astrología y la mitología antiguas.

Por otra parte, la lectura descriptiva de estos elementos, por estar anclada a las circunstancias contemporáneas del trabajo con imágenes, me permitirá situar unos sentidos de correspondencia con mis indagaciones propias. Esto ocurrirá atendiendo sobre todo a la denotada pervivencia que estas imágenes del pasado evidenciarán en su superficie cuando son sometidas a un escrutinio liberado de

prerrogativas históricas, culturales e incluso artísticas. Como veremos, ellas, por cuenta propia arrojarán unos sentidos de orientación singulares que se pueden atribuir, objetivamente, a las maneras en las que fueron construidas y sobre todo puestas a operar en sus respectivos contextos. Es decir, entendiendo a estas imágenes en su participación concreta sobre la cultura, en cuanto resultaban expresiones materiales y funcionales destinadas a resolver determinados asuntos de conocimiento con respecto al mundo.

Finalmente, me corresponde señalar que el texto resultante se ha sintetizado en los siguientes acápites:

- i. Un índice mágico de nuestra escritura*
- ii. Más allá del horizonte terrenal...nuestra relación con el cosmos*
- iii. Un mapa de las oscuridades del mundo...o una topología dualista*
- iv. Hacia una escritura poética del presente*

Que, como he mencionado, nos devuelven hacia unas problemáticas del pasado que, sin embargo, por la pervivencia de sus horizontes simbólicos, se pueden actualizar en el abordaje de las cuestiones contemporáneas.



Sobre unas masas irregulares de arcilla están grabadas unas inscripciones en la antigua lengua acadia de la civilización babilónica. Su arcaísmo, considero, se ve reflejado en la materia terrosa que les da soporte, así como en las ilegibles incisiones trazadas sobre su superficie. En tal virtud, nos muestran los signos de un lenguaje otrora mágico-ocultista.

Se trata, precisamente, de moldes de hígados que fueron usados en el mundo antiguo para ejercer la adivinación.

Aunque, por sí mismos no parecen portadores de ninguna revelación y corresponden, más bien, a herramientas de interpretación empleadas en la ritualidad de la época, pensaría, que estos moldes nos sitúan concretamente ante la transfiguración de unas materias orgánicas, viscerales, extirpadas, no sin violencia, de animales con aparentes connotaciones telúricas.

En ese sentido, podría pensarse en las inscripciones sobre la masa de arcilla como el resultado de una esquematización sustentada en el estudio místico de tales vísceras. Con lo cual, estaríamos ante la configuración de un proto-alfabeto arcaico cuya finalidad sería la de garantizar el funcionamiento de estas máquinas místicas afincadas en los hígados.

El índice esquemático de dicha transfiguración, su pervivencia quizá, ha quedado restituido en la superficie de las masas de tierra. Al día de hoy, ellas me llevan a especular sobre la posibilidad de resignificar a la escritura como un espacio de intermediación hacia otros órdenes sensibles –ampliados pudiéramos decir- de la realidad que habitamos.



Acompañando a los moldes de arcilla se muestra una cronología en la que se aborda, mediante imágenes arqueológicas, las transformaciones que atravesaron las prácticas adivinatorias en la antigüedad. Para ello, sobre un tablero se han ubicado diversos elementos procedentes de oriente medio, junto con lo que aparentan ser sus derivaciones subsecuentes en la civilización occidental.

Un paneo general de dicho cuadro nos permite identificar, con cierta claridad, el tránsito histórico entre unos signos esquemáticos rudimentarios que se transponen sobre unas materias tangibles, como las vísceras, y otros signos de mayor complejidad cosmológica basados en relaciones espacio-temporales intangibles, recogidos esta vez en los mapas del cielo.

Del conjunto destacan una vez más las figuras de unos hígados. Pero, a diferencia de las versiones anteriormente descritas, estas piezas en bronce evidencian un mayor grado de sofisticación, que se refleja en los estilizados volúmenes de metal así como en las inscripciones trazadas sobre su superficie. De esa manera, no solo hacen patente el avance técnico alcanzado para efectos de su creación, sino que, además, nos permiten inferir sobre el nivel de oficialidad que llegaron a portar estas figuras en el desarrollo de la cultura antigua.

Indistintamente de sus modificaciones, el conjunto de estos elementos mantendrá constante una singular capacidad de mediación frente a las potencias oscuras, o de carácter divino, que se esconden en la penumbra del mundo. Con lo cual, se refrendará un conocimiento situado al margen de nuestra manera convencional de entender la realidad. Una realidad que se ha transformado, por su parte, en un escenario abstracto, oscuro e indiscernible.



A continuación, llama mi atención la manera en la que se disponen dos estelas ceremoniales procedentes de la antigua civilización babilónica. A mi parecer, sus relieves en piedra denotan, fehacientemente, cómo el poder del hombre estuvo mediado alguna vez por su relación dinámica con el cielo.

En una de las estelas el rey de Babilonia presenta su hija a la diosa de la luna Nanâ, mientras la otra reúne a un grupo de deidades relacionadas con la justicia, la salud y otras derivaciones de lo que hoy podríamos identificar como elementos del orden social.

Reparo, sobre todo, en las formas que han adquirido estas figuras. Todas ellas presentan cuerpos -humanos, animales o estelares, indistintamente- que se han elaborado bajo un mismo esquema de representación. Un esquema sumamente elemental que, sin embargo, las sitúa como parte de una jerarquía divina, elevada por encima de las demás cosas participantes del mundo.

Es interesante considerar, además, que el material sobre el cual se inscriben estas figuras sea la piedra sólida. Sobre todo, si se piensa en las connotaciones de trascendencia -más allá de la muerte humana- que llegaban a portar estos “jerarcas del mundo” y en el subsecuentemente imperativo de ritualizarlos por tratarse de símbolos de poder y/o conocimiento inextinguible, cualidad que tan solo puede ser equiparable a la eternidad del cosmos.



El dualismo entre la “vida del mundo” y la “vida del cosmos” que se va intuyendo, por medio de estas imágenes del pasado, también llegará a impregnar un universo de objetos con carácter cotidiano. Resulta significativo indagar, por ejemplo, en la configuración de una píxide griega donde aparecen las figuras rojas de Helios y Selene, caracterizando la marcha constante entre el sol y la luna. Este corresponde a un movimiento cíclico que, por su parte, ha sido representado sobre la superficie circular del recipiente a la manera de una persecución incansable entre ambas deidades.

La píxide, en tal caso, se ha vuelto portadora de una imagen con connotaciones rituales. Indudablemente su reiteración nos sitúa ante las pragmáticas ocupaciones del ámbito cotidiano, entre las que destacaría -para efectos de esta descripción- aquella concerniente al cuidado del cuerpo: un cuerpo que deberá ser atendido, además, a lo largo de la vida, valiéndose para ello de las pomadas, las fragancias y los demás artilugios contenidos en estos recipientes.

Considero, sin embargo, que en esta ritualidad “cosmética” no solo ha de estar implicada la noción de un cuerpo natural e individual relativa al ser humano, sino que también ha de incluirse aquella noción de cuerpo social, público y colectivo, que constituía por su parte la polis griega. Un cuerpo embestido, eso sí, de un sentido ulterior de perdurabilidad, capaz de trascender la momentánea existencia del individuo y perpetuarse en una temporalidad divina, eterna e inmutable, es decir, en plena correspondencia con la visión cosmológica que proveían los astros al mundo antiguo.



Ahora bien, si elevamos la mirada por encima de Helios y Selene, el orden cósmico evidenciará mayores niveles de complejidad conforme nos internemos en las formas siderales que configuran nuestra noche del mundo.

La tradición griega nos sugiere que en el globo celeste ha quedado grabado el legado mitológico que alguna vez dotó de sentido a nuestra concepción de las cosas. Desde esa perspectiva, el cosmos pasará a constituirse en un sistema capaz de mediar el caos informe del mundo y, por ello, el gesto subsecuente de mirar hacia arriba llegará a significarnos una posibilidad real de orientación frente a dicho caos.

También podremos caracterizar al globo celeste como una suerte de memoria trascendente del orbe. Una memoria suspendida en lo alto del cielo intangible que, por lo tanto, ha logrado librarse de un soporte material que le de cabida. Justamente, bajo dicha configuración cosmológica, aquellos contenidos míticos de la antigüedad compondrán, en adelante y para la posteridad, un relato luminoso del mundo.

Entre los mitos más significativos de dicha memoria podemos citar uno relativo al héroe Perseo, inscrito en una serie de seis constelaciones situadas en el hemisferio norte. Ellas representan el rescate de la princesa Andrómeda de las fauces del monstruo Ceteo, con la ayuda del mítico corcel alado, Pegaso. Sin embargo, he de relieves de todo el relato a su figura central, el héroe Perseo, por vehicular simbólicamente aquella noción de que lo divino ha de poder encarnarse en la materia humana, proporcionando al mundo una constelación de seres excepcionales.

Según la tradición griega, Perseo es hijo de Zeus y de la mortal Danáe, con lo cual tendría prácticamente garantizado un lugar prominente en la memoria del cosmos.

Por su parte, la premisa de conformar esa narrativa cosmológica situada en lo alto del cielo supondrá una idea límite para la humanidad entera. Al menos, hasta que la figura Perseo emerja como posibilidad de reivindicar en la humanidad llana una porción constitutiva de ese soplo divino.

Solo de esa manera, la fantástica aspiración de participar en la memoria luminosa del cosmos adquirirá sentido propio, cuando menos en términos simbólicos. Nuestra historia con mayúsculas, es probable, que empezara a proyectarse en aquella noche del mundo, alumbrada aun tenuemente por los astros más lejanos.











Considerando la pregnancia que el cosmos ha ido manifestando sobre el paisaje del mundo antiguo, es comprensible que el cielo nocturno llegase a constituirse en el regente indiscutible de un orden inmanente y trascendental sobre la realidad, un orden que además resultaba imperativo asir por parte del hombre. Por lo tanto, un mapa estelar empezará a trazarse en el transcurso de los siglos. Hoy pensaría en él como un documento proto-sistémico destinado a fijar la inconmensurabilidad de los astros para, de esa manera, proveer una noción universal sobre el origen y el destino del mundo.

En esa línea, entre las distintas cartografías del cielo nocturno llamarán mi interés, por una parte, los manuscritos realizados por Ptolomeo donde se recoge de manera lineal y esquemática el universo mitológico de la antigüedad, según su ordenamiento en los hemisferios norte y sur; en segundo lugar, y antecediendo a los mapas de Ptolomeo, un fragmento de la escultura de Atlas Farnesio en la cual el globo celeste, tanto como las figuras transpuestas sobre él, configuran un mapa físico, volumétrico y macizo, del mundo antiguo; finalmente, del contexto egipcio, me interesarán las versiones circular y rectangular del Zodíaco de Dendera, las cuales, indistintamente de su forma, mostrarán en lo alto de los templos al conjunto de constelaciones egipcias, incluyendo sus estrellas fijas y signos zodiacales.

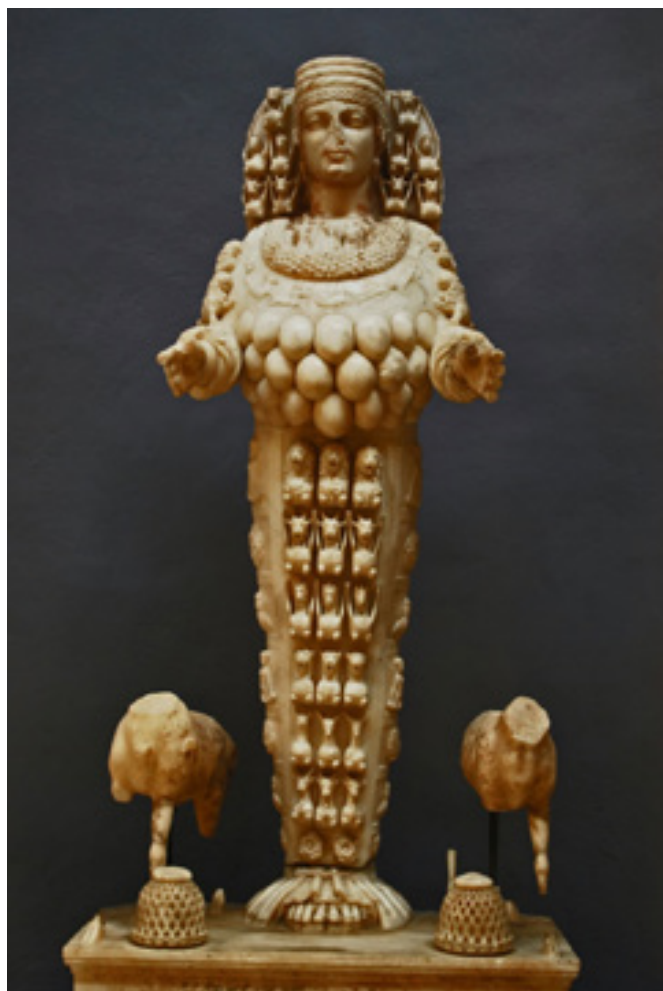
Más allá de sus transformaciones, estos mapas conservarán inalterable la función básica de orientar al hombre en su relación con los astros. En otras palabras, continuarán operando como la traducción de su gesto primordial de mirar hacia arriba, al cosmos.

Pensaría que esa traducción –hecha aquí en la Tierra- proyectará además una disposición muy singular de conocimiento sobre su paisaje-mundo: con la mirada se habrá dado un desplazamiento entre los dos ejes primordiales del espacio, el vertical y el horizontal. En primer lugar se evaluará la manera en que se manifiesten las figuras celestes en lo alto del cielo para, a continuación, devolver la mirada atendiendo a la necesidad de asentar sus formas sobre un soporte que resulte próximo: un pergamino, un volumen en mármol o una superficie elevada en lo alto de un templo.

El gesto de mirar hacia arriba para después volver sobre sí será lo que, en última instancia, le permitirá al hombre antiguo concretar un esquema de correspondencia entre la “vida del mundo” y la “vida del cosmos”, un esquema sustentado, justamente, en el desplazamiento constante entre ambos escenarios de realidad.

Dicho gesto, a continuación, me permitirá comprender el sentido que guardan las esculturas que personifican deidades del mundo antiguo. De cierto modo, al bajar nuestra mirada estas figuras descendieron irremediabilmente, con lo cual, su participación en el mundo de los hombres se justificará como parte de esta cosmología dualista. A tal punto ocurrirá esto que incluso en su modo escultórico, silente diría yo, estas divinidades llegarán a dirimir sobre el acontecer de la realidad material relativa a los hombres.







Entre las figuras que componen mi panel como representaciones escultóricas de orden divino, se encuentran, por ejemplo, Diana de Efeso, el Atlas Farnesio y el mismo Zeus. De ellas, me parece crucial la figura de Atlas, que constituye por su parte la representación escultórica más antigua del titán y también del globo celeste que lleva auestas. A su lado colocaría, a la vez, una fotografía de la cordillera del Atlas, la cual está situada geográficamente en el norte de África. Aun cuando ella no forme parte del panel territorial, me permitirá establecer una relación de correspondencia entre la versión “esquemática” del titán, reconocida en la escultura, y su versión “material”, situada en la imponente cordillera.

La cordillera, tanto como el gesto esquemático de llevar auestas la totalidad del globo celeste, desde mi punto de vista, configuran una idea de margen o de frontera entre dos mundos. Por una parte, el perfil montañoso de Atlas llegará a delimitar los confines de la geografía conocida por el hombre antiguo, pero, por otra parte, ese mismo perfil será capaz de proyectar hacia lo más alto de la noche estelar -más allá de su horizonte accidentado- el alzamiento de todos los astros. En otras palabras, la cordillera, que no es otra cosa que el titán cumpliendo su función de soportar el globo celeste, llegará a generar un continuum hacia el cosmos.

El tránsito entre el mundo terreno y el de las estrellas -a través de Atlas- le supondrá a la mirada el reconocimiento de la totalidad de su mundo. Un mundo que, siendo unívoco, se manifestará dualista.

A partir de esta noción dualista, además, será imaginable que las entidades cosmológicas adquieran masa y, por ende, graviten con/como nuestros cuerpos, se desplacen y nos compartan su presencia. En otras palabras, será posible figurar la pregnancia de lo divino en el mundo.

Una vez transfiguradas, estas presencias se pondrán en relación con la perspectiva humana para, finalmente, adoptar la forma fija y silente de la eternidad, reconocible en las esculturas antiguas.

Esta será la forma que encontraremos a Atlas, Zeus o Diana de Efeso.

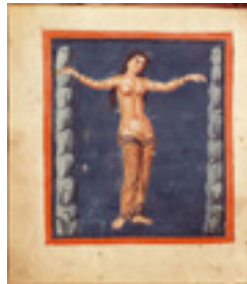
Desde mi punto de vista, su transfiguración como silencio inerte implicará, para la posteridad, la solidificación de unos misterios en relación con aquello que supone el devenir propio del mundo. Se sella, de ese modo, una caja de pandora.



Entre las imágenes del panel territorial que se encuentran hacia el final, cuento con la de un sarcófago cuyos relieves en mármol nos presentan las figuras de un poeta en compañía de las musas. Desde mi punto de vista, este objeto plantea una vez más la cuestión sobre la confluencia entre lo divino y lo humano, pudiera decir, en este caso, gracias al favor que las divinidades inspiradoras han de brindarle a determinados espíritus creadores. En esa medida, el sarcófago guardará un sentido simbólico sobre la particular facultad de los artistas de trascender a la muerte a través de su obra.

Aunque todo termine en la muerte, ese tiempo que decante nuestra existencia en el mundo -la vida en el plano horizontal- podrá pervivir en el orden cosmológico ulterior -la vida en el plano vertical- a través de la creación poética.

Cabe decir, entonces, que dicho entrecruzamiento supondrá, a efecto de mis intereses actuales, la posibilidad de configurar un espacio de indagación artística en el que se imbriquen aquellos sentidos “indiscernibles” sobre el mundo con el plano más cotidiano de la vida. Es decir, como si reconociera aún hoy, en el orden de la vida llana una posibilidad de revelación de aquellos misterios que perviven en la penumbra del mundo.



En la base de mi panel, a manera de soporte ingrávigo, cierro con una serie de seis imágenes procedentes del medioevo. Se trata de unos manuscritos con las principales figuras del mito de Perseo. Su reiteración, actualizada en las representaciones cosmológicas de la época, me sugiere la pervivencia de una mirada -primordialmente terrestre (agazapada diría yo)- que persiste en elevar al hombre al nivel de los astros.

Hoy me pregunto, y no sé si realmente quepa la pregunta, por la pertinencia de incorporar este funcionamiento cosmológico en la formulación de aquellas imágenes relativas a nuestra vida contemporánea. ¿Es posible que este tipo de imágenes habiten aún en medio de la caótica realidad imperante? ¿De qué manera se actualizaría su funcionamiento con respecto al ordenamiento hostil y arbitrario del mundo? ¿Continuarán orientándonos en el mundo? ¿El gesto insistente de mirar hacia arriba, supondrá aún algún tipo de apertura hacia la comprensión de nuestro lugar en el mundo?

Hoy (11/04/2019), cuando se ha llegado al hito científico de fotografiar por primera vez a un hoyo negro en las profundidades del espacio, la imagen resultante apenas se nos revela como un desenfocado cuerpo de materia lumínica. Esto me parece particularmente revelador sobre las complejidades que presenta el tratar de configurar una imagen “real” sobre aquellas fronteras cosmológicas que nos trascienden aún hoy.

Al final consideraría que, al menos en términos simbólicos, seguirán siendo relevantes aquellas imágenes que nos permitan situarnos, quizá todavía a tientas, en relación con la oscuridad de esas fronteras.

Unas imágenes, artísticas o no, que supongan una posibilidad de relacionamiento con el paisaje-mundo inconmensurable que habitamos aún de manera cotidiana.

V.

¿Con qué me voy?

5. Construcción de una hipótesis simbólica.

5.1. Intensificaciones de los gestos

5.2. Propuesta de montaje

5.3. Ámbito cosmológico

5.4. Una página amarilla.

¿Con qué me voy? Construcción de una hipótesis simbólica

5.1. Intensificaciones de los gestos.

** A partir de la asignatura Taller de creación*

Tras la discusión generada al interior del taller, con respecto a la muestra *Provisiones*, se llevó a cabo un ejercicio con el cual se pretendía revisar otras posibilidades de enunciación para nuestro trabajo, valiéndose en esta ocasión de su inserción en la esfera de lo público.

La premisa de partida era recorrer tres espacios específicos de orden artístico o cultural vinculados a la Universidad Nacional: la Plaza de las Nieves, el Claustro de San Agustín y la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán.

Para arrancar, los docentes nos introdujeron en las nociones de espacio, lugar y territorio, de manera que pudiéramos empezar a cotejar, bajo nuestros particulares intereses, cómo se darían los posibles diálogos con dichas locaciones.

Entonces, cumpliendo con una primera parte de reconocimiento y análisis de cada escenario, llegaríamos a determinar cuál de ellos resultaría el más idóneo para generar una propuesta que estuviera acorde al trayecto iniciado en el taller.

Evidentemente, esta salida de los espacios convencionales de trabajo, supondría una ampliación de nuestras derivas plásticas, tanto como la posibilidad de testear en otro tipo de contextos el alcance de su enunciación.

Pasaríamos, a fin de cuentas, de desplegar nuestro trabajo desde un espacio autorreferencial como el taller a enfrentar una serie de condicionantes culturales, políticas e históricas que hasta el momento habían sido obviadas en el proceso.

Sin duda esta exploración acarrearía el surgimiento de nuevas preguntas a nuestros modos de proceder, llevándonos a pensar en problemas sobre la imagen cuando esta se encuentra circulando en el tejido más denso, contradictorio e insensato de la vida social.

A continuación, presento un texto que elaboré una vez pude recorrer las tres opciones propuestas en clase. En él, relato de manera muy sintética la experiencia de conocer y recorrer por primera vez el conjunto arquitectónico correspondiente a la Casa Museo Gaitán, al cual elegí por considerar una locación en donde se hace patente una serie de contradicciones que atraviesan y aún operan en la memoria colectiva de la ciudad. Contradicciones que, sin embargo, son capaces de manifestarse en el silencio que impera sobre el lugar elegido.

Tras atravesar calles, edificios y un canal del sector de Santa Teresita, llegamos al conjunto que compone la Casa Museo Gaitán, donde se puede reconocer la vivienda del caudillo, su mausoleo y un vagón de tranvía parqueado a un costado.

La vivienda, que fue la última morada de Gaitán, colinda con su mausoleo, en este caso, una obra arquitectónica sin terminar que estuvo a cargo de Rogelio Salmona.

Anclado en la mitad del barrio, este conjunto de elementos distorsiona la sensación cotidiana del tiempo y del espacio. Claramente, están disociados del presente bogotano y muestran, paradójicamente, un proyecto en ruinas.

De manera que, una primera frontera se demarca.

Al ingresar, el camino por el cual uno ha de transitar se bifurca, por un lado, en dirección hacia la casa y por el otro hacia las tumba de Gaitán. Ambos espacios, entonces, niegan su encuentro.

Otra frontera, en este caso interna, se hace patente.

La arquitectura del mausoleo propone un recorrido perimetral a la tumba. Un perímetro que se marca por otro perímetro más amplio e inaccesible, donde yacen restos de la construcción inacabada. Son los residuos de la materia arquitectónica que debía cobijar, por su parte, los restos de Gaitán.

Para mí, el mausoleo, su arquitectura especialmente, se presenta como unas fauces que se devoran a sí mismas, regurgitándose permanentemente. Mientras los restos de Gaitán se van transmutando en los residuos de la arquitectura en los que están contenidos (maderos, tierra, ladrillo, polvo, carne, plantas, aire).

El mausoleo también asecha a la casa. En el interior de esta, basta con mirar a través de las ventanas para sentir el encierro que producen los ladrillos de la arquitectura errante de Salmona.

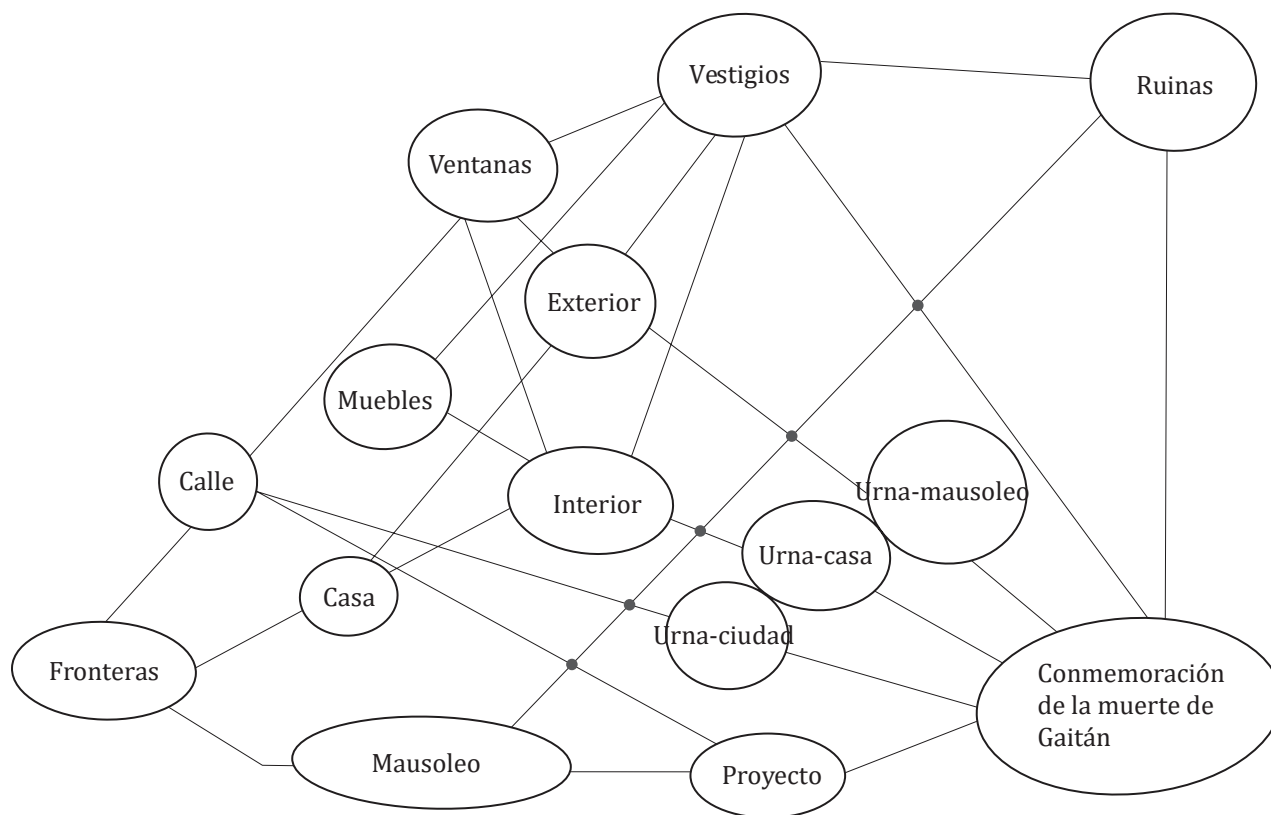
Y, a lo lejos, breves resquicios de la ciudad se levantan.

La sensación de estar retenidos por el tiempo se intensifica con cada paso.

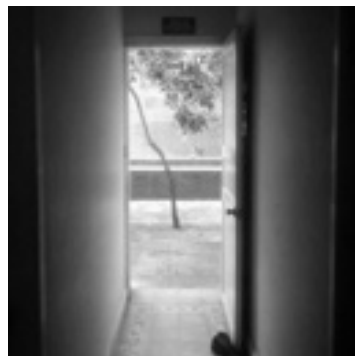
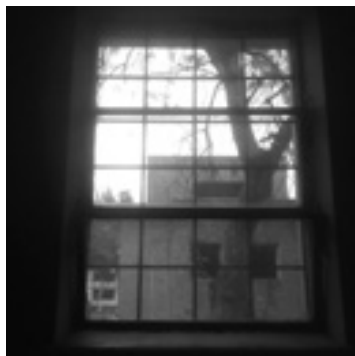
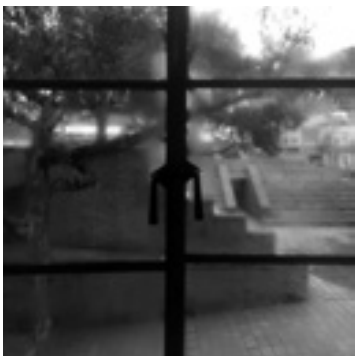
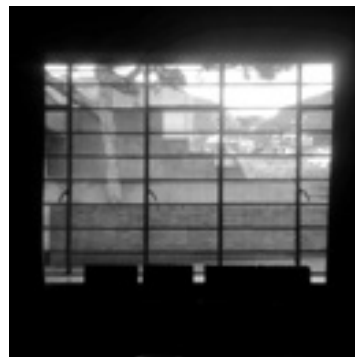
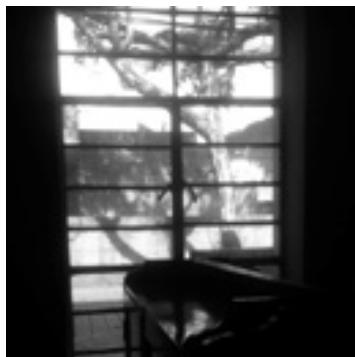
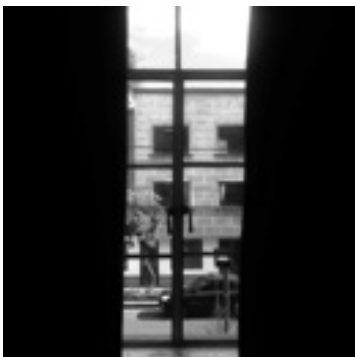
Los objetos dentro de la casa participan de esta suerte de escenario espectral. Están inmóviles y son contenidos por muebles, repisas, habitaciones, la casa en sí, las tumbas, el mausoleo, la ciudad. Ruinas que contienen otras ruinas.

Pequeñas urnas-objetos son contenidas por la urna-casa, la que a su vez está contenida por la urna-mausoleo, a la cual contiene la urna-ciudad.

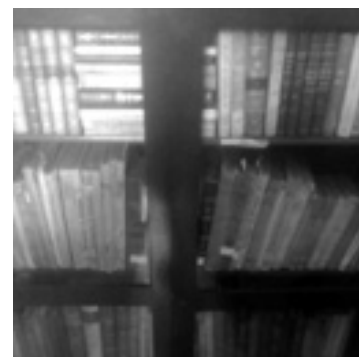
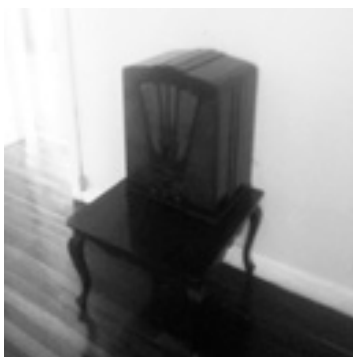
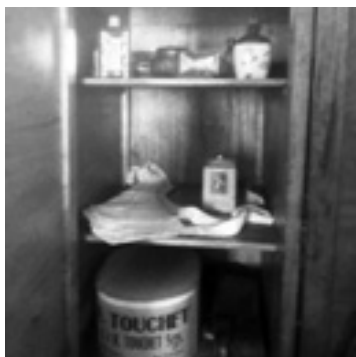
Fagocitación tras fagocitación y un monumento que se regurgita todo el tiempo.



Mapa sobre la visita exploratoria a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán



Registro fotográfico de la visita exploratoria a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán



Registro fotográfico de la visita exploratoria a la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

Después de acometer el reconocimiento y el análisis de la locación donde propondríamos nuestra siguiente exploración plástica, se llevaron a cabo unas sesiones de tutoría en el taller. Contamos con la interlocución de Luis Gárciga, artista cubano que fuera invitado por la coordinación, con quien se pudo revisar nuestras tentativas iniciales.

De mi presentación surgió el foco en los muebles y en los objetos que estos guardan en la casa museo. De ellos me interesó particularmente su cualidad de urnas, es decir, asumiéndolos como contenedores de objetos inertes, ya sin función, como si se tratasen de unos elementos muertos. Además, esta condición la extrapolaría a la condición similar que portaba la misma casa como urna de dichos contenedores, y por ultimo a la condición de la ciudad como una gran urna contenedora del mausoleo en el que se convertía todo el complejo de la casa museo Jorge Eliécer Gaitán.

Desde esa perspectiva, entonces me sería posible reconocer en las simples cosas que conformaban la museografía de la casa de Gaitán una versión residual, cotidiana, y por lo tanto más próxima a la experiencia sensible individual de aquella muerte que trataba de recoger el mausoleo de Salmona. Así mismo, este particular señalamiento me permitiría extrapolar dicha dimensión de lo micro a la dimensión más amplia de espectro social, político e histórico en el que situamos por lo general a la figura de Jorge Gaitán. En otras palabras, hallaría en los objetos mencionados un sentido de enunciación sensible que me permitiría referir al contexto social más basto, justamente por asumirlos desde ahora como los contenedores elementales o los sustratos básicos de una historia fragmentaria, frágil y contradictoria que recoge hasta hoy las consecuencias de la muerte del caudillo.

En la propuesta que llevaría a Casa Gaitán como cierre de esta exploración, aún en su versión de ejercicio 'maestría adentro', me fijaría en dos elementos que remiten desde mi punto de vista a

esa doble categoría entre lo íntimo y lo público, lo individual y lo colectivo, la casa y la calle. Por un lado, me serviría de un par de zapatos encontrados en uno de los cuartos auxiliares de Gaitán, y, por el otro, llevaría a la locación un grupo pequeño de escombros de otras casas o edificaciones que se pueden encontrar fácilmente desperdigados en los alrededores del Barrio Santa Teresita o en cualquier otro sector de Bogotá.

En síntesis, los escombros harían de soporte a los vacíos zapatos y serían situados en el despacho de la casa como en una posición de reposo infinito.



Exploración a partir de los objetos de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

Transcurridas varias semanas de estos ensayos por fuera del taller, surgió la oportunidad de armar un proyecto de exhibición a partir de determinados trabajos.

En mi caso, propuse una variación de la pieza presentada inicialmente. Esta consistió en reemplazar uno de los pares de zapatos pertenecientes a Gaitán, de considerable tamaño, por unos que resultaban más bien diminutos. Se procuró conservar el modelo de la época, y se le añadieron cordones sumamente alargados (por una razón que desconozco los zapatos de la casa museo no llevan sus respectivos cordones). La opción por los cordones, además, resultó de unas exploraciones de taller que se encaminaban a reunir los zapatos de distintos miembros de mi familia como si se tratasen de un tejido. Para ello, me valía de una tira alargada -muy parecida a un cordón convencional- que atravesaba uno a uno a todos los zapatos reunidos.

Como no me estaba valiendo sino de un solo par de zapatos consideré necesario mantener la idea del cordón alargado, pero esta vez con el propósito de atar un pequeño tumulto de escombros por encima de los zapatos de menor escala. Así mismo, consideré pertinente aprovechar el excedente de los cordones para generar una enredadera caótica procedente de estos elementos, los zapatos y los escombros.

Esta versión tomó el nombre de 'Pequeño Sísifo bogotano' y conformó la exposición denominada 'De la ciencia melancólica' propuesta por el docente Alejandro Burgos Bernal. La exposición se programó, tal como fuera desarrollado el ejercicio previo, al interior de la casa museo Jorge Eliécer Gaitán. Y fue inaugurada, el 9 de abril del 2019, aprovechando la conmemoración del 71 aniversario del magnicidio del caudillo, que derivó como es conocido en los eventos subsecuentes del llamado 'Bogotazo'.



Difusión del evento "De la ciencia melancólica" realizada en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

Las cosas que fueron de Jorge Eliécer Gaitán y de su familia se disponen en “De la ciencia melancólica” como gérmenes de una experiencia histórica que busca su horizonte crítico, su memorabilidad, más allá de su obvia ocasión sentimental y anacrónica. Cosas que enmarcan un ámbito de lo privado –el de Jorge Eliécer Gaitán y su familia– y cuyo extraviado destino insinúa una cartografía del exilio: que muy pocos objetos lleguen a las manos del heredero al que habían sido destinadas implica no solo la violencia que desvió ese destino (la violencia que desvía un destino vocacional, familiar, cultural, político) sino, también, la extrema necesidad de generar imágenes para un conocimiento histórico en medio del extravío, en medio del exilio.

“De la ciencia melancólica” dispone once ocasiones de redención simbólica de la experiencia histórica que los objetos de la Casa Museo J. E. Gaitán propician, gérmenes de una experiencia histórica al calor de las cosas.

(Tomado del texto de la exposición ‘De la ciencia melancólica’, 2019)

Abajo, los amotinados estaban formando dos montones de escombros, uno en la calle diez frente al Teatro Colón y el otro en la carrera sexta frente al Museo Colonial. José Vicente Espinosa, un empleado del museo, se apresuró a guardar en el patio el carro de la directora, cerró las puertas del museo y se puso a mirar a través de una rendija. Vio asombrado cómo “cosas finas y lujosas” volaban de las ventanas. Delante de sus ojos les pusieron fuego. Un muchacho salió corriendo con un cojín. Una mujer, seguramente una vendedora de un mercado próximo, corrió tras él y le arrebató el cojín. “¡Aquí no vinimos a robar!”, le gritó, “sino a acabar con todo!”. Se volvió y arrojó el cojín a las llamas.

[Mataron a Gaitán. Herbert Braun. 1985]

Contra la social democracia que ha preferido asignar a la clase obrera el rol de redentora de las generaciones futuras, Benjamin recuerda que Marx mismo las quería, en cambio, vengadoras, en nombre de generaciones de derrotados. A esta indebida cancelación de la memoria de la pasada esclavitud, en favor de la perspectiva de un futuro radiante de la clase obrera, se debió, según Benjamin, la pérdida de sus mejores fuerzas: el odio y la voluntad de sacrificio.

[Sul concetto di storia (incluye una traducción al italiano de los manuscritos de Benjamin antecedentes de las Tesis de filosofía de la historia). B. Bonola y M. Ranchetti. 1997]

(Textos pertenecientes a la cédula de la pieza ‘Pequeño Sísifo bogotano’, Exposición ‘De la ciencia melancólica’, 2019)



Pequeño Sísifo bogotano. Pieza presentada para la exposición “De la ciencia melancólica” en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán

El trabajo que presenté en la exposición 'De la ciencia melancólica' constituyó uno de los primeros resultados que podría considerar afianzados en mi proceso dentro de la maestría.

Este proceso de mayor aliento se había estado configurando a partir de la indagación de nuestro archivo, del cual pudimos advertir otras posibilidades para nuestra génesis poética.

En mi caso, reconocería con consistencia la yuxtaposición de un universo de imágenes que resultaba sumamente disperso y heterogéneo. En dicha dispersión metodológica se pondría en juego el estatuto de mis imágenes, que empezaban a oscilar entre una configuración puramente abstracta e ideática, por un lado, cuya fugacidad intentaba ser soportada por el dibujo y la escritura libre, y por otra parte, una configuración concreta y tangible, que recaía en la aparición de objetos en el espacio físico, objetos que sin embargo, daban cuenta de unas procedencias indiscernibles.

En el último tramo de trabajo, dicha oscilación, en lugar de responder a un dualismo irreconciliable, manifestaba en realidad una potencia creativa situada en la misma imposibilidad de una correspondencia sensata entre ambos estadios.

De todas formas, comprendería que una imagen pululante en el ámbito de las ideas, tanto como una materia formada en el mundo físico, gozaba del mismo sentido de arbitrariedad en su núcleo, pero también, de una similar posibilidad de afectación a nuestra relación con el mundo más próximo, aquel que construimos con nuestra mirada cotidiana.

De esa manera, la construcción de un horizonte de sentido a partir de las imágenes que me acompañaban estaría atravesada por una lectura-escritura descentrada de dicho universo visual. Un ejercicio con el cual reconocer indistintamente en mis imágenes abstractas o concretas, tangibles o

intangibles, simbólicas o funcionales, las huellas de una experiencia individual singularizada, para, a su vez, dar con la posibilidad de volcarlas poéticamente para que operen en el mundo que les resta. Es decir, esto implicaría potenciar al espacio de la vida vivida como un espacio de redención que ha de construirse en el tiempo. Y, muy especialmente, en el tiempo individual, que es donde supura la experiencia en su forma más inédita.

Por lo tanto, entendería a la memoria y la imaginación propia, en un sentido plástico, como instrumentos capaces de filtrar y restituir la experiencia que me hago del mundo, asumiendo la responsabilidad de proveerme a partir de él una apertura en sus sentidos. Una apertura más bien cercana a la insensatez con la que esta experiencia acontece la mayoría de las veces.

En medio de esto, el trabajo con los objetos y los dibujos empezaría a formularse en una frontera compartida. El espacio tridimensional de mi taller se constituía en el laboratorio de aquellas imágenes que aspiraban a contar con un estatuto factual, es decir, me enfrentaba a las indagaciones con las materias específicas que las componían, las fuerzas que operaban sobre ellas, sus cualidades físicas, etc., mientras que el soporte bidimensional serviría para ensayar y reformular las proyecciones que dicha objetualidad plástica arrojaba, mediante apuntes, dibujos, trazos, relaciones nominales, etc., en otras palabras, se constituía en un receptáculo abstracto de la experiencia sensible manifestada en el taller.

En esos desplazamientos indeterminados se irían construyendo aquellas imágenes con pretensiones artísticas, que después de todo, supondrán las hipótesis simbólicas de mi actual indagación. Unos desplazamientos propios del estadio que constituyó previamente el velo blanco: un espacio concreto de trabajo que proveerá a la vez una posibilidad abstracta para su propia expansión, o bien, mi manera particular de espacializar el pensamiento.

El velo, en última instancia, situará metafísicamente esa frontera donde permanentemente han de tocarse el mundo tridimensional y el ámbito de sus proyecciones abstractas, los cuales al ir entrelazándose entre sí devienen un espacio plástico en sí mismo.

Por lo tanto, el estadio velo no será otra cosa que un espacio-materia donde se recogerá y se restituirá mi experiencia singular de las cosas, pero esta vez, como un pliegue de sí misma.

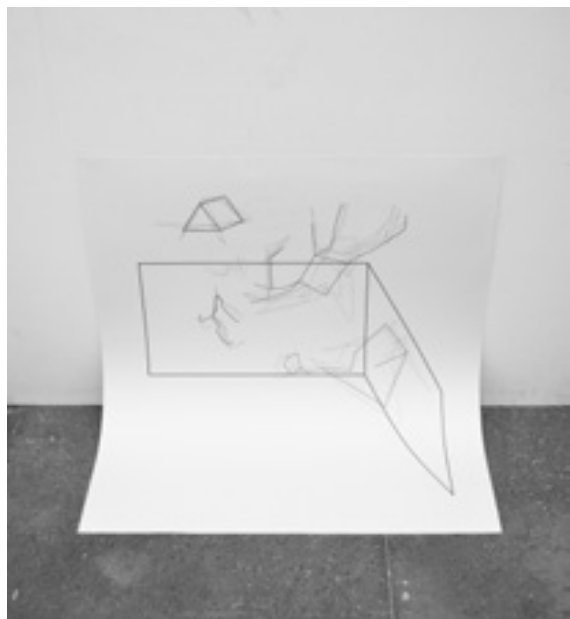
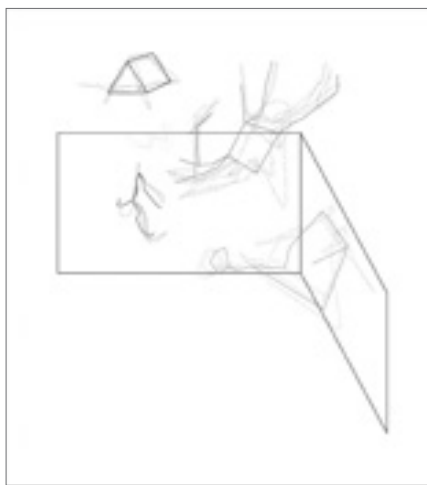




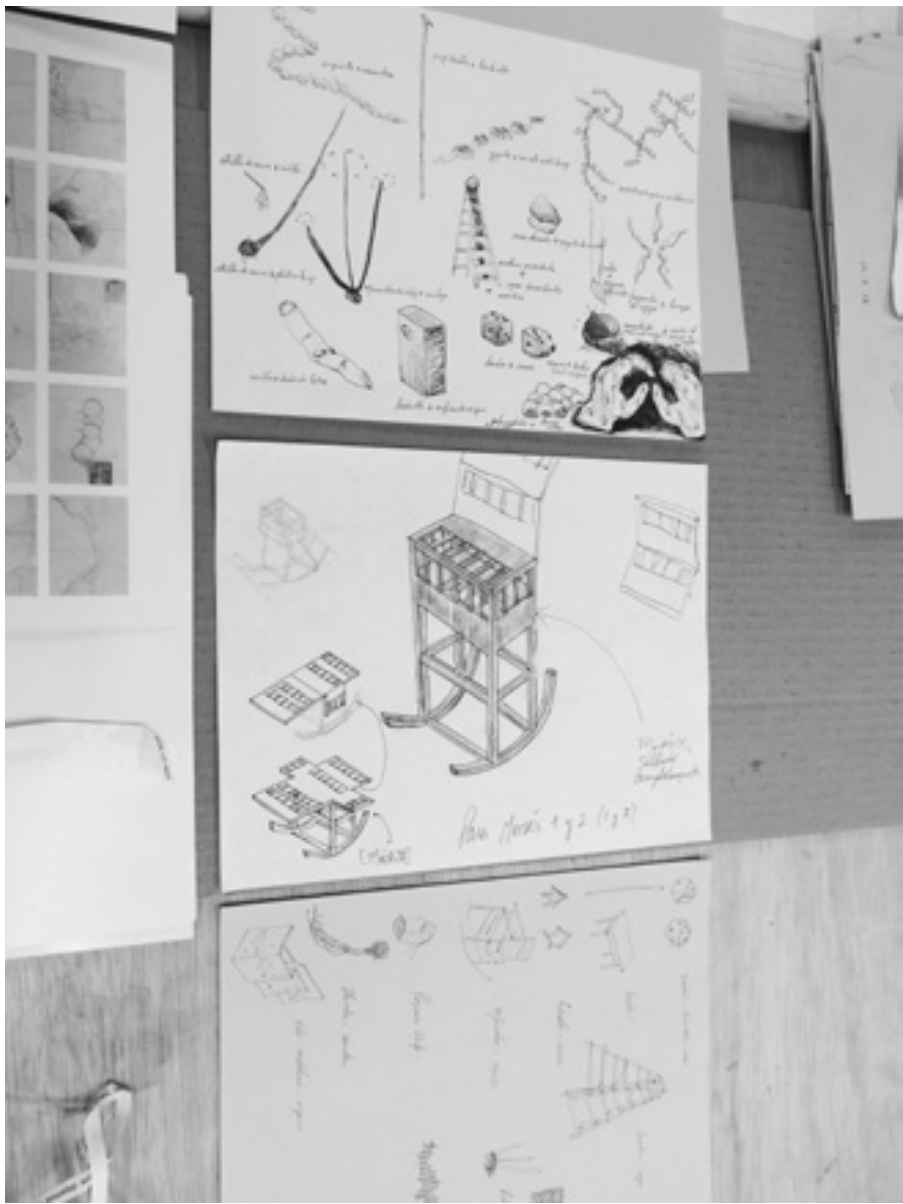


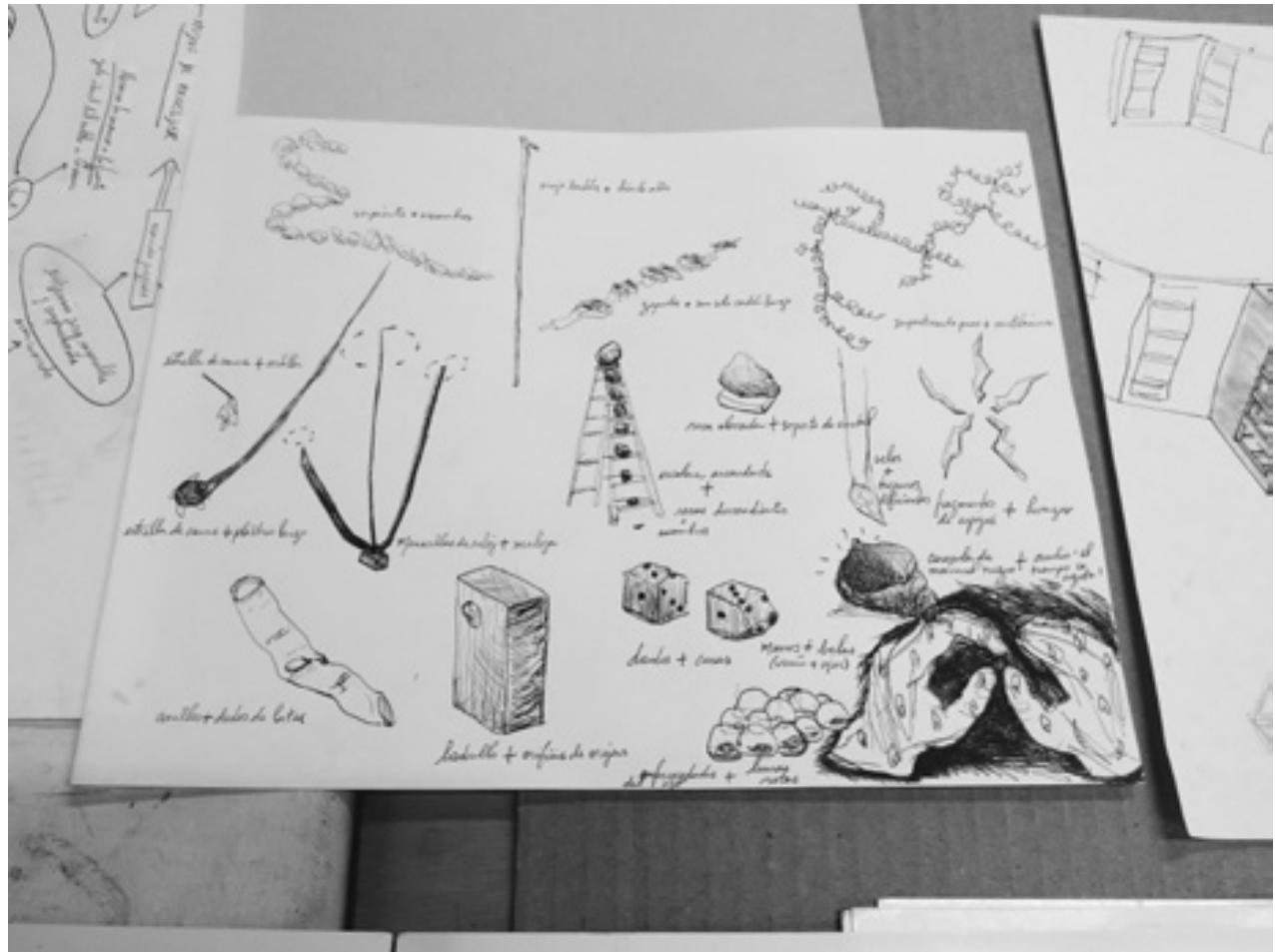


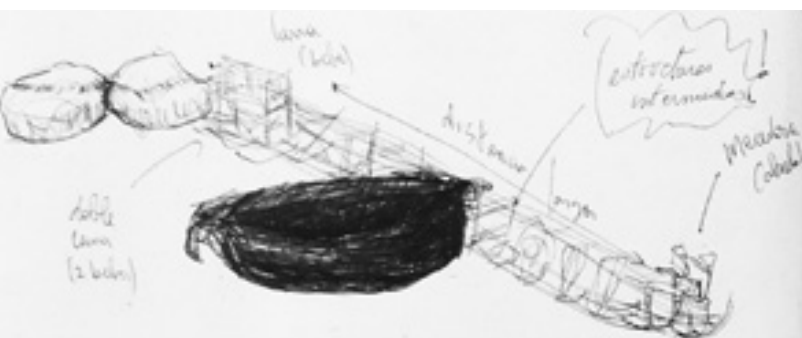












Operaciones \rightarrow Committee

Locobites: Substrates

- Conceptual → - Imaginative
- Sensitive * - Memorable *
- Affective ← - Intriguing *

- Esporo - proceso, según sea o no fec. de.

- Bender, sports, as if you were a doctor. /

- Desplazar (acercar y alejar)

- Capas

- *Amor, no desconfiar. (muito triste)*
- *Amor, no desconfiar. (muito triste)*
- *Amor, no desconfiar. (muito triste)*

Universidade de imagens ~~paralelas~~ *frases* / no formato

han trasladado por vía de algún bote han de pasar
por y hacia, algún bote tipo p. v. por el mismo

parte de la presencia de los (en ellos)

Transfer Time → Duration ...

-fuerse y quitar una
11. ...

- fuerza y gúitar muy variadas + compleja.

- Uric acid, purines, alcohols, antibiotics (amoxicillin)

- ▲ Montage - démontage, appartenant au processus

✱ Escrituras

Poemas derivados
de las Confesiones
cuando los pido

Estanterías
con textos
hechos en
velas

1000	1000
1000	1000
1000	1000

los espíritus funcionan al mismo nivel que los que no manipulan la materia pensada. En primera instancia, y no por ser más cercanos de la realidad, pero que si controlan el hilo o punto de un punto de punto. Opinamos que ~~el~~ ~~es~~ de un ámbito abstracto pero que puede operar en el mundo, aunque, a veces los ~~se~~ ~~son~~ como ~~pasados~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~mundo~~ ~~+~~

- Gewinn & Verlust - Abzug d. (Gegensatz)

La pena permanente face un air
autoprie, ea propune a nos disordn
-marcar disto de pe disordn
punde pozei algune marcar no
autobila, pna afara (Aperce.)

- 8. Superan, antara ...

- Tomar y dejar.

- Arbitrario

— Tengo su permiso de la q' aparece y dice.

prosa (?) Aunque en su obra, al menos
"la antigüedad", el desarrollo más o menos
el concepto total de la materia.
(N.B. más adelante)

- Afineza: ingridiente - verde.

(wagner) (wagner) (wagner) (wagner)

For Sale

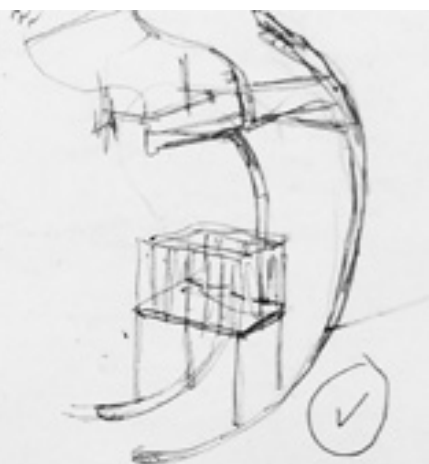
Residence?

Cum gratia

changes type of water composition or
water forms, forming a series of
a set of ...

Environ. Sci. Technol. 1991, 25, 1111-1115

- Alteração de hormônios: long, duração



Wasa + gasfom



- Objeto de uso / hecho a mano. (comunicación, interacción)

- Elemento natural

- Absorción de funciones a las cosas o alternancia de funciones presentes

- ~~Elemento~~ Generación de efecto sobre lo que una persona está (atención o ampliación)

- Imaginación que se quiere acercar al objeto a alguien que se quiere algo de la naturaleza, de sus funciones, de su forma, de su color, de su textura... el comportamiento al que se quiere llegar.

- Similitud entre objetos y naturaleza

- Similitud en la presencia de la forma humana.

- Hay intención de la actividad del hombre en objetos alternos para la comprensión que esto sea diferente a su propia. (desaparece)

- Juego → Volumen

- Formas planas, escurridizas

- Desorden controlado (por un plan, margen, programa de diseño, color y forma)

- No es solo forma de hacer, sino que es forma de otros lugares (forma de otros)

- A esto volumen representa el uso, volumen, huesos

- Superficie oscura

- Estructura física que contiene un cuerpo humano que se oculta (sombras, rugosidad, textura)


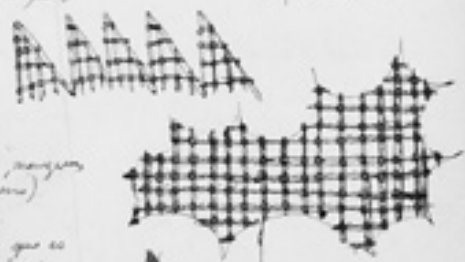

- Otras estructuras y no contienen nada. Estructuras que se quieren hacer a la manera de las cosas que se quieren hacer.

Tamara metano - Repetición

Madera gastada

Mecedora - arena

Malla de varillas (pólice a los distintos formas de sus que)

- Imaginación y presencia en el objeto de la cosa, cosa que se quiere hacer

- Solución de problemas, pero que se quiere hacer

- Empirismo sobre el objeto
- Miedo fuerte, contenido en el trabajo por hecho y por hacer
- El trabajo se hace en redondo, se muestra, vol. Me enfoca en mi vol.
- Estoy solo y solo me quiero con solo por mí?

[Velo, una vez más, sobre de ella, me muestra, un espacio de la precedencia, en potencia, por debajo de espacio en donde hay cosas, miedos, actos, de tiempo o de momento de una manera realista.]

[Velo, una capa hecha, muestra donde quedaban huecos, entre ambos momentos]

[Velo, el cuerpo o el soporte que contiene un momento, un estado de trabajo, y que a la vez promueve otro momento o estado de trabajo. Visión (?) de una parte]

- Líneas dibujadas, estructuras débiles de soporte, línea, materia mínima.

[Velo, línea vuelta, superficie, capa, problema de la vuelta, volumen, espacio, material, contornos, espacio que se ve, separa una interioridad de una exterioridad donde]

Algunos son los mismos que exploran espacios nuevos

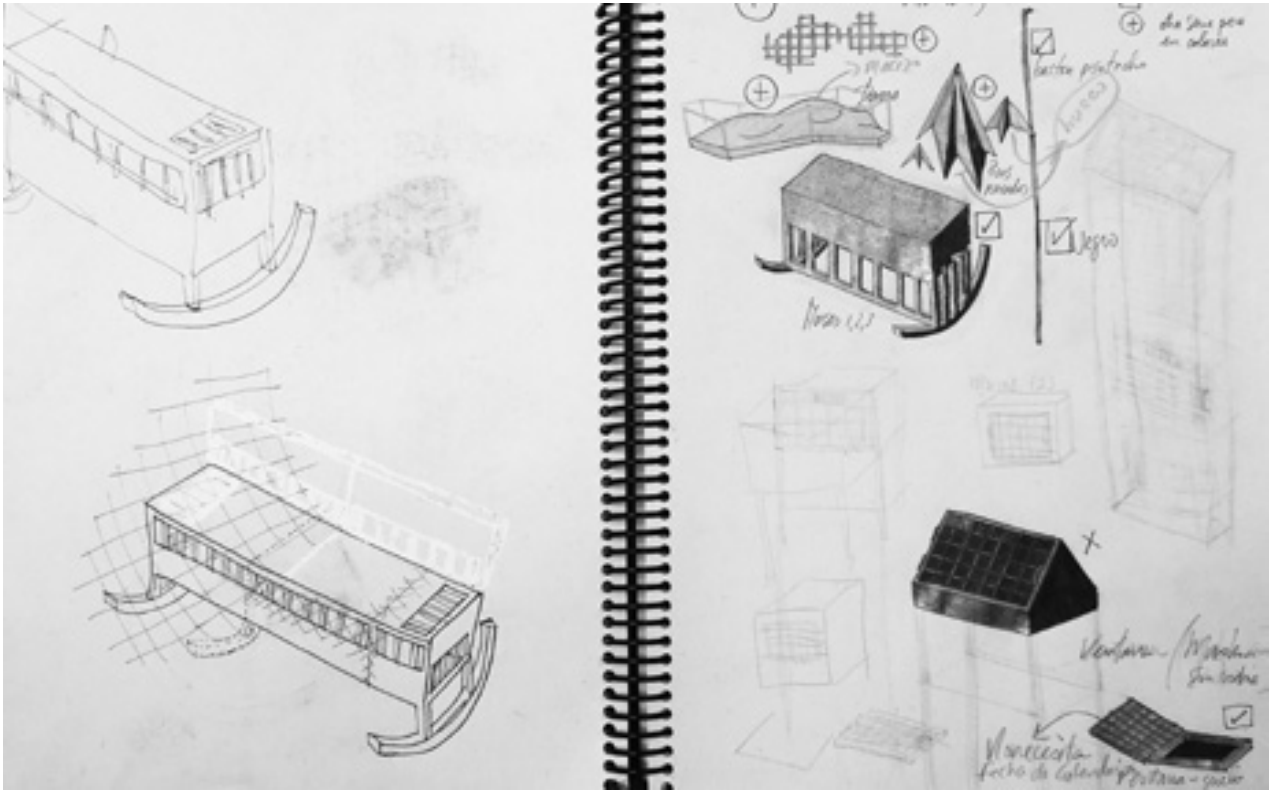
Me expone la forma

de el velo del objeto

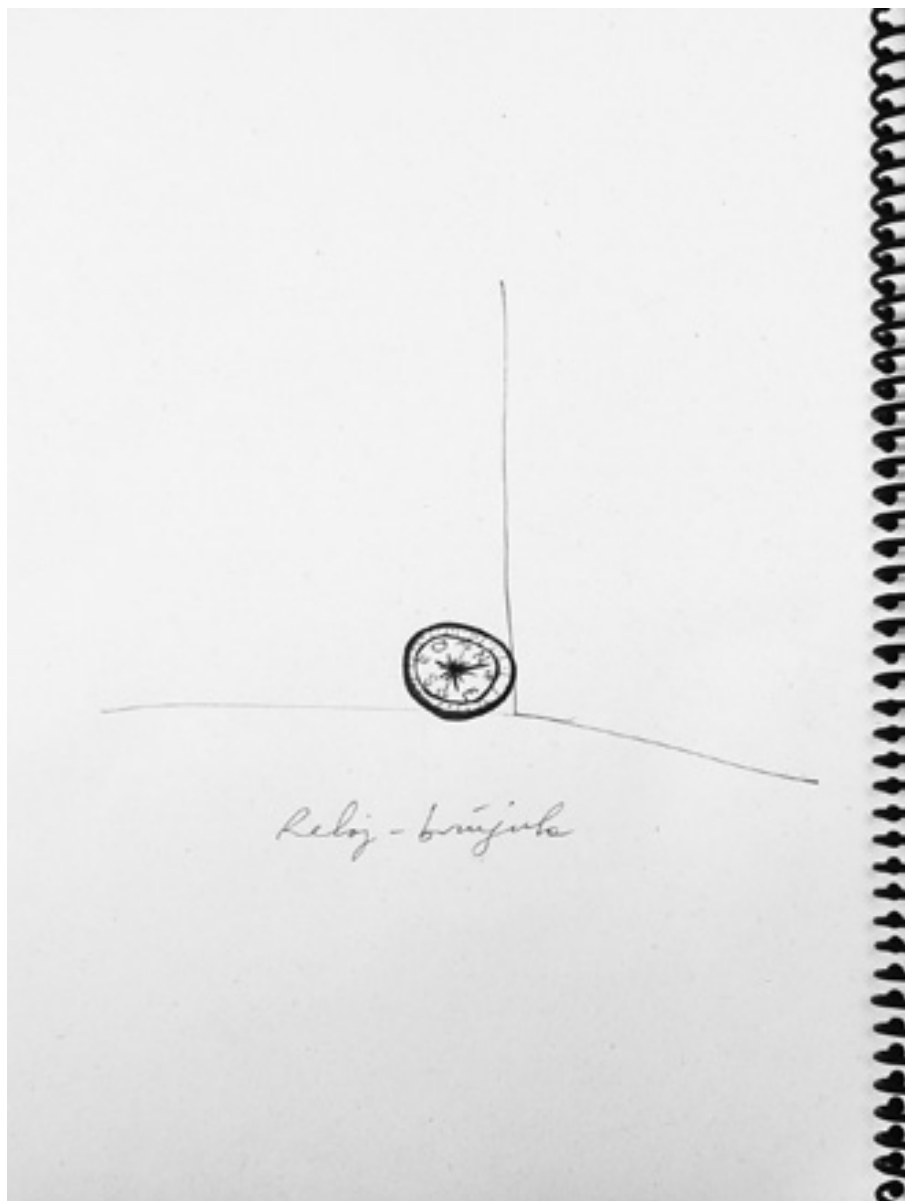


Casa Caritán!

Propuesta sobre la exposición







Aparte de intensificarse los gestos plásticos de cara a su enunciación en el espacio de lo público, esta instancia final del proceso resultaba propicia para reconocer con mayor afinación los sentidos que movilizaba la propuesta artística, en su singularidad.

Sin duda, era fundamental poder apalabrar dichos sentidos formalmente y con ello proponer unas reflexiones propias relativas al proceso que íbamos finalizando.

Entonces, fuimos invitados a realizar un ejercicio llamado *un párrafo, un minuto, un metro* que constaba de otras dos progresiones, *dos párrafos, dos minutos, dos metros y diez párrafos, diez minutos, diez metros*, con él evaluaríamos estructuralmente la manera en la que estábamos construyendo nuestros sentidos de enunciación.

Para ello, sería necesario reunir o construir en tres momentos distintos un grupo de elementos característicos de nuestras investigaciones, fueran estos objetos, escrituras o imágenes, los cuales al ser espacializados nos acercarán a unos índices capaces de revelarnos plásticamente cómo hemos estado construyendo nuestra propuesta de enunciación.

La manera en la que resolví dicho ejercicio se valió de los siguientes elementos:

- i. En los párrafos recogí una escritura de carácter existencial, con la cual he podido especular sobre mi relación con el espacio de las artes plásticas, sobre todo a la luz de consideraciones surgidas del trabajo en la maestría;
- ii. En la parte correspondiente a los minutos propuse un ejercicio de lectura de siete sueños recientes, trabajados a partir de imágenes y textos que he ido articulando entre sí, y;
- iii. Los metros los resolví recurriendo a dos elementos que he estado trabajando en mi taller: cintas con rodachinas sobre el suelo y una enredadera de alambres de púas que se va elevando hacia el techo.

A continuación, presento los materiales que se presentaron como parte del ejercicio. Su progresión, como desarrollaré más adelante, me llevaría a revelar sobre todo una estructura de trabajo y de relación plástica con las imágenes que se vale de la forma de la *espiral* o del *bucle*.

** Ejercicios a partir de la asignatura Seminario de investigación con Ricardo Toledo*

UNO, DOS, DIEZ PÁRRAFOS, METROS, MINUTOS...

Me encuentro objetos dentro de mis sueños:

- | | |
|--------------------|--|
| <i>(Lunes)</i> | <i>Al ponerme las gafas, antes de entrar a la piscina, estas me hicieron consciente de la materia que soporta mi mirada al presionar y achinar fuertemente mis ojos.</i> |
| <i>(Martes)</i> | <i>Un cuchillo de palo viajaba en un trayecto horizontal por el aire, iba en dirección hacia mí.</i> |
| <i>(Miércoles)</i> | <i>Una mujer era propulsada de un lado de la ciudad al otro por un gigantesco chorro de agua que nacía en un gran cañón.</i> |
| <i>(Jueves)</i> | <i>Sobre una gran mesa, un viejo artista profesor había dispuesto cantidades importantes de huevos, ruda y albahaca. El huevo y la ruda se usan para hacer limpias, mientras la albahaca sirve para preparar aromáticas.</i> |
| <i>(Viernes)</i> | <i>Una tuerca plateada asomaba en el cráneo de un cadáver.</i> |
| <i>(Sábado)</i> | <i>La maqueta de un espacio hecho para estar solos.</i> |
| <i>(Domingo)</i> | <i>El último objeto se perdió en el mundo real.</i> |

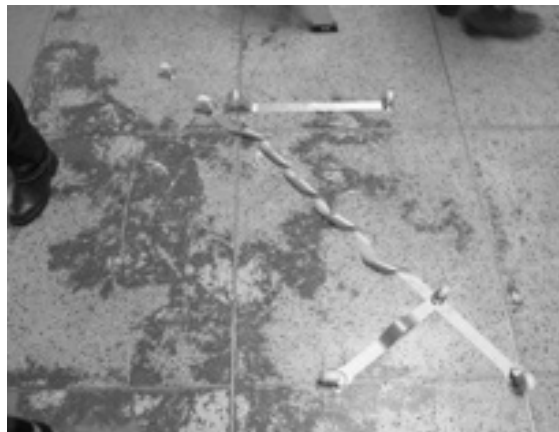
Uno empieza a morir, de a poco, cuando nace.

En ser y tiempo, Heidegger me dice que el tiempo es lo que habré ido acumulando.

Vamos acumulando pequeñas muertes todo el tiempo, acumulando breves desgastes, pérdidas irreparables, hasta arribar a la pérdida más grande de todas, la de nuestra vida vivida.

Hoy escribo mi tesis artística como una memoria que me leeré a los 65 años. Así vuelvo a mi trabajo un proyecto de largo aliento que me dispondré a verificar con otra mirada, entonces será una mirada situada tras un lapso breve, otra pequeña acumulación que se decante.

El asunto está precisamente en vérmelas con el tiempo.



Ejercicio de *Un metro*

“La imaginación es el poder de la mente sobre las posibilidades de las cosas” - W. Stevens
(Yo) Entonces el valor de las cosas podría residir en cuántas posibilidades pudieran decantarse de ellas, de las llanas cosas...y en sus sentidos de verdad revelados en el camino.

Imaginación - Imago - Fantasma del mundo
“The great poems of heaven and hell have been written and the great poem of earth remains to be written” - W. Stevens

Iniciamos con la interrogación de nuestro archivo. En este primer paso, definí a mis paisajes como silenciosos ojos solitarios.

...no soy capaz de ver el mundo completamente; ciertamente mis paisajes en algo inciden, son extensiones, entes autónomos disociados de mí, actúan desde algún margen...

Busqué tantear esta idea inicial y me propuse entonces probar una estrategia que diera continuidad a la premisa en torno a la autonomía de mis paisajes. Para reforzar su cualidad silenciosa estos paisajes-ojos necesitarían pautas para esconderse aún más del sentido. Por otra parte, al ser paisajes-ojos-solitarios quedarían condenados a ser entes residuales debido a su incapacidad de lograr un funcionamiento eficaz en las tres dimensiones. Esto quiere decir que nunca han contado con sus pares retinianos a la hora de generar imágenes del mundo percibido. Quizá por ello se constituyen como diques sensibles que derivan todo el tiempo en la generación de superficies llanas.

Entonces, me dispuse a rehacer mis paisajes:

- *A partir de pautas e indicaciones o, mejor, como si ellos hubieran construido sus propias directrices.*
- *Refiriéndole otra serie de indicaciones a mi mirada espectadora -que es la contraparte de los silenciosos ojos solitarios que construyen mis paisajes- con la intención de reforzar aquellas primeras directrices enunciadas por los paisajes.*
- *Generando una zona gris en donde se decante aquello que no haya tenido lugar en ninguna de las anteriores intenciones, indicaciones o directrices. En otras palabras, permitirle al mundo operar arbitrariamente en esta dinámica de recreación dialogada en torno a mis paisajes.*

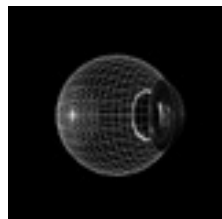
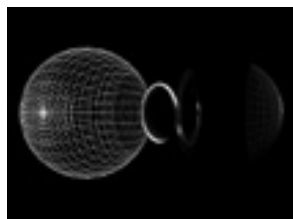
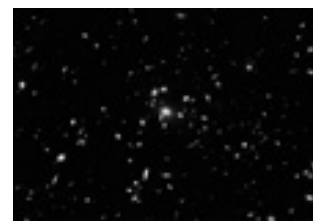
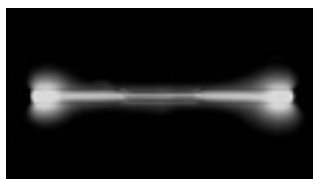
*...Al ponerme las gafas,
antes de entrar a la piscina,
estas me hicieron consciente
de la materia
que soportaba mi mirada.
Su marco
presionaba fuertemente
el contorno de mis ojos.
Pero, justo antes de lanzarme
desde el trampolín,
me pregunté
si esa presión sería más intensa
que el efecto del cloro
sobre mis retinas desnudas,
fue cuando decidí quitármelas
y dejar que estas se quemaran
con el agua.
Al ponerme las gafas,
antes de entrar a la piscina,
estas me hicieron consciente
de la materia
que soportaba mi mirada.
Su marco
presionaba fuertemente
el contorno de mis ojos.
Pero, justo antes de lanzarme
desde el trampolín,
me pregunté
si esa presión sería más intensa
que el efecto del cloro
sobre mis retinas desnudas,
fue cuando decidí quitármelas*

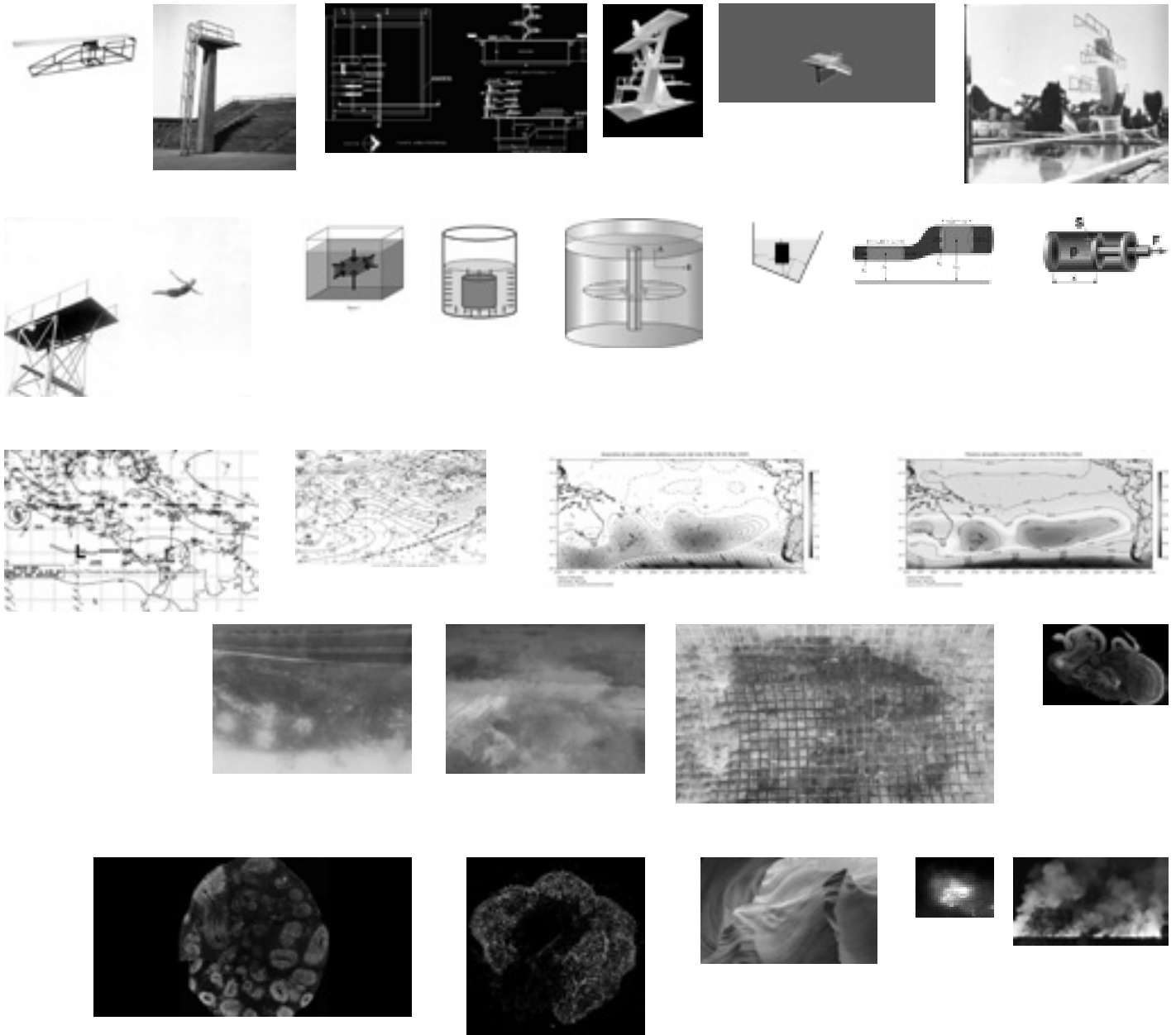


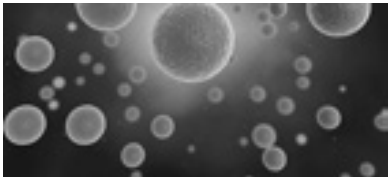
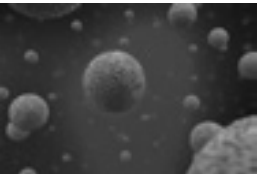
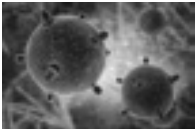
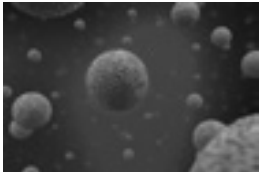
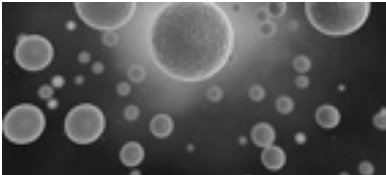
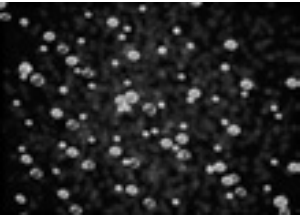
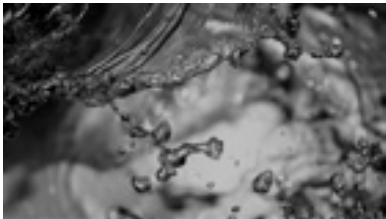
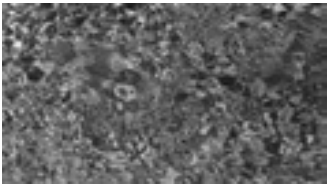
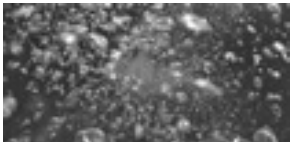
Lectura para el ejercicio de *Un minuto*

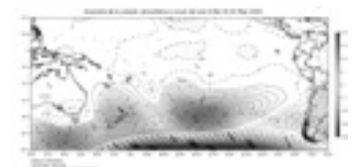
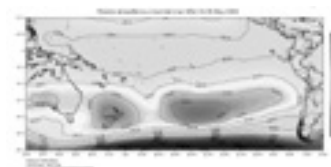
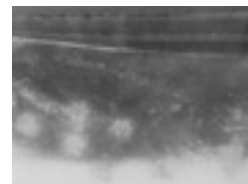
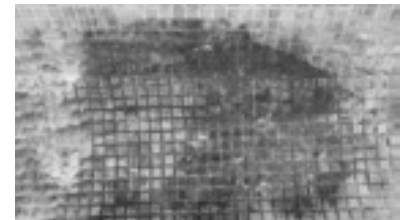
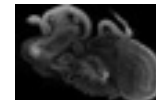
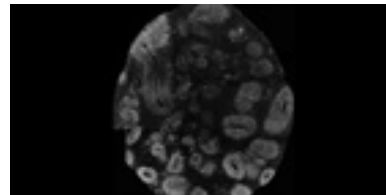
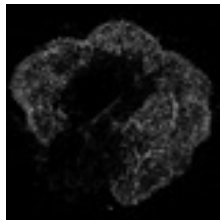
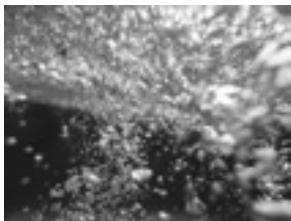
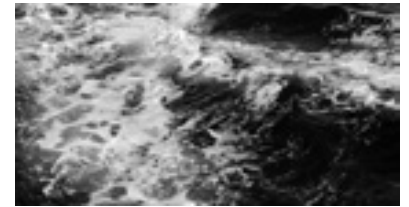
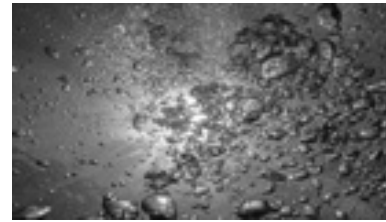
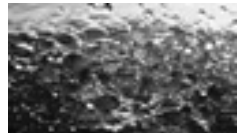
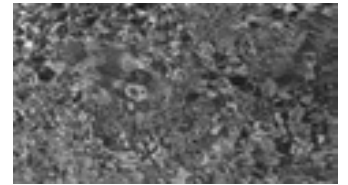
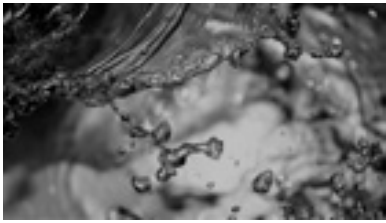
*y dejar que estas se quemaran
con el agua.
Al ponerme las gafas,
antes de entrar a la piscina,
estas me hicieron consciente
de la materia
que soportaba mi mirada.
Su marco
presionaba fuertemente
el contorno de mis ojos.
Pero, justo antes de lanzarme
desde el trampolín,
me pregunté
si esa presión sería más intensa
que el efecto del cloro
sobre mis retinas desnudas,*

*fue cuando decidí quitármelas
y dejar que estas se quemaran
con el agua.
Al ponerme las gafas,
antes de entrar a la piscina,
estas me hicieron consciente
de la materia
que soportaba mi mirada.
Su marco
presionaba fuertemente
el contorno de mis ojos.
Pero, justo antes de lanzarme
desde el trampolín,
me pregunté
si esa presión sería más intensa
que el efecto del cloro*

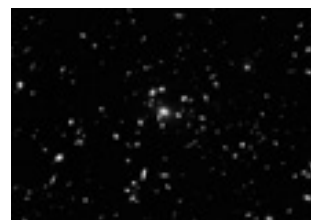
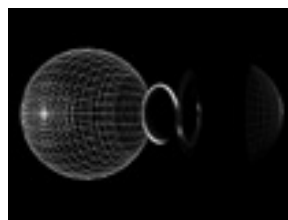
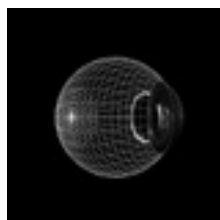
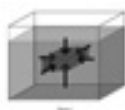
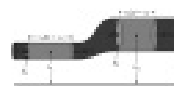
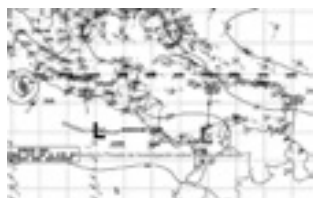


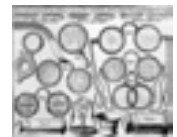
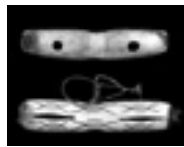
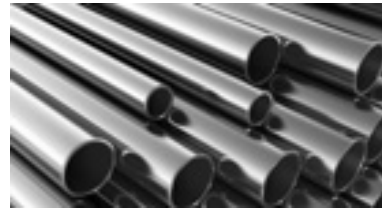
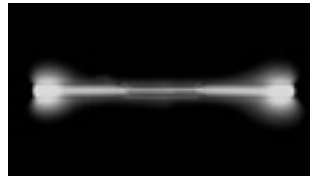






Ejercicios de enunciación sobre nuestro trabajo artístico





Los objetos de mis sueños se mueven por cuenta propia:

*Al ponerme las gafas,
antes de entrar a la piscina,
estas me hicieron consciente
de la materia
que soportaba mi mirada.
Su marco
presionaba fuertemente
el contorno de mis ojos.
Pero, justo antes de lanzarme
desde el trampolín,
me pregunté
si esa presión sería más intensa
que el efecto del cloro
sobre mis retinas desnudas,
fue cuando decidí quitármelas
y dejar que estas se quemaran
con el agua.*

*Un cuchillo de palo
viajaba en un trayecto
horizontal,
atravesando el aire,
venía en dirección recta
hacia mí.
Podía presentir claramente
cómo impactaría
el costado derecho de mi torso.
Su punta de color madera
tostada,
mi torso de color piel canela,
la sangre blanca
era la del espacio que nos
rodeaba.*

*Una mujer era propulsada
por una interminable parábola
de agua.*

*Un cañón negro,
de proporciones absurdas,
generaba su descomunal flujo.
Este le impedía a la mujer
encontrarse con su temerosa sombra.*

*Sobre una mesa rectangular de madera,
una vieja había dispuesto
grandes cantidades de huevos,
ruda y albahaca.
Los huevos y la ruda
se utilizarían para hacer una limpia.
Con la albahaca se prepararían aromáticas.
Los primeros conllevarían un acto violento,
la segunda, la posibilidad de su expectación apacible:
la limpia se la hizo a un niño de seis años,
mientras la aromática fue consumida
por un hombre de sesenta
que se reconoció en el recuerdo
de aquel niño.*

*Una tuerca plateada
asomaba en el cráneo
de un cadáver.
Este pertenecía a una hermosa mujer.
Sin duda una incrustación particular,
el metal sobresalía
de entre los escasos cabellos,
los huesos amarillentos
y la misma muerte
dispuesta sobre el suelo terroso.
No creería que la muerte
pesara en realidad,
pero la insustancial masa
de la diminuta tuerca
me hacía pensar en la necesidad
de dotarla con algo de peso.*

*La maqueta de un espacio
en el cual procurar estar solos.
El cuerpo propio ocupa un espacio,
es el espacio del cuerpo propio
o el espacio propio del cuerpo otro.
Mientras duremos
contaremos con ese cuerpo
de moléculas libres equivalentes
desplazadas,
que paulatinamente
irán recuperando el espacio
de aquel cuerpo otro.
El cementerio es la arquitectura
de ese cuerpo otro, nos procura
un espacio al cual volver
para estar solos.*

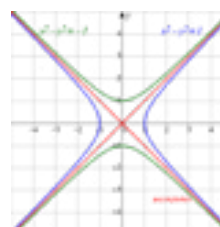
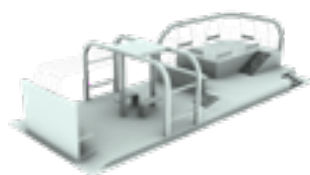
*El último objeto
se extravió,
muy probablemente
para nunca más
ser encontrado.
O, quizá,
para yo ser arrojado
con él
a una zona
esquiva del sentido.
Un objeto sin propósito.*

1. gafas
2. piscina
3. materia
4. mirada
5. marco
6. trampolín
7. presión
8. cloro
9. retinas desnudas
10. quemaran
11. agua
12. cuchillo
13. palo
14. trayecto horizontal

15. aire
16. dirección recta
17. mí
18. impactaría
19. torso
20. punta
21. madera tostada
22. torso
23. piel canela
24. sangre blanca
25. espacio que nos rodeaba
26. mujer era propulsada
27. lejos
28. parábola
29. agua
30. cañón negro
31. descomunal flujo
32. mujer
33. temerosa sombra
34. mesa rectangular
35. madera
36. vieja
37. huevos
38. ruda
39. albahaca
40. huevos
41. ruda
42. limpia
43. albahaca
44. aromáticas
45. acto violento
46. expectación apacible
47. limpia
48. niño de seis años
49. aromática
50. hombre de sesenta
51. el recuerdo de aquel niño
52. tuerca plateada
53. cráneo
54. cadáver
55. hermosa mujer
56. incrustación
57. metal
58. escasos cabellos
59. huesos amarillentos
60. muerte
61. suelo terroso
62. muerte
63. pesara
64. la insustancial masa
65. diminuta tuerca



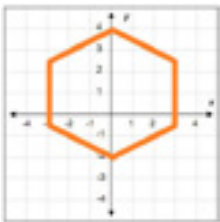
gafas



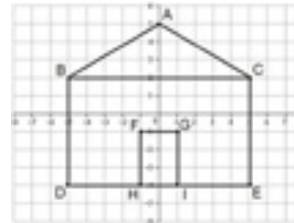
piscina



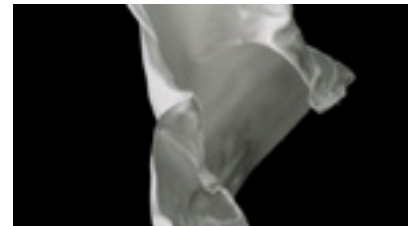
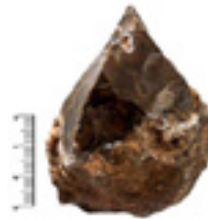
materia



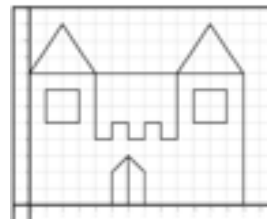
miradas



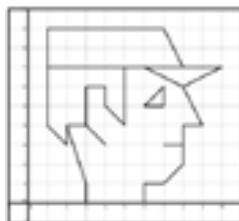
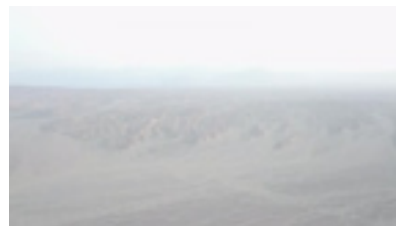
marco



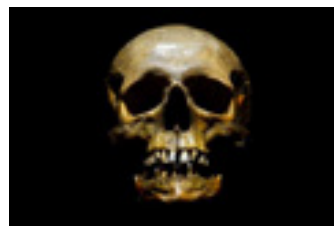
trampolín



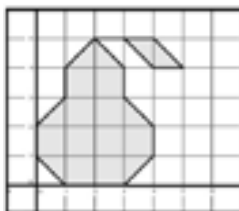
Ejercicios de enunciación sobre nuestro trabajo artístico

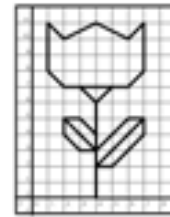


presión



cloro

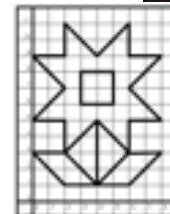




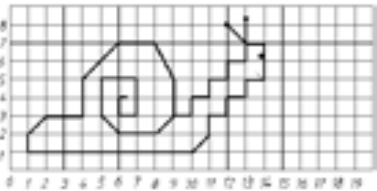
retinas desnudas



quemar



Ejercicios de enunciación sobre nuestro trabajo artístico



agua

- 66. peso
- 67. maqueta
- 68. espacio
- 69. solos
- 70. cuerpo propio
- 71. espacio
- 72. espacio
- 73. cuerpo propio
- 74. espacio
- 75. cuerpo otro
- 76. duremos
- 77. cuerpo
- 78. moléculas
- 79. libres
- 80. equivalentes
- 81. desplazadas
- 82. espacio
- 83. cuerpo otro
- 84. cementerio
- 85. arquitectura
- 86. cuerpo otro
- 87. espacio
- 88. volver
- 89. solos
- 90. objeto

- 91. *extravió*
- 92. *nunca más*
- 93. *ser encontrado*
- 94. *yo*
- 95. *ser arrojado*
- 96. *él*
- 97. *zona*
- 98. *esquiva del sentido*
- 99. *objeto*
- 100. *sin propósito*

La progresión de los distintos momentos sería asumida por parte nuestra de acuerdo a las particularidades de los materiales que iban siendo reunidos. Mi punto de partida fue un ejercicio que hace bastante tiempo había querido formular como parte del proceso, este consistía en reunir o fijar los objetos que aparecieran en mis sueños. Como se sabe, en alguna parte de mi trabajo en la maestría estos componentes oníricos tuvieron cierta presencia. Esta vez, sin embargo, me interesaría ahondar en la posibilidad de leer dichos objetos en su posibilidad de revelarme sentidos sobre mi experiencia cotidiana más inconsciente.

Empezaría, inevitablemente, con la anotación de dichos sueños, y, en adelante, su escritura no solo me permitiría ubicar los objetos oníricos, sino que también me llevaría a ponerlos a operar valiéndome de una narrativa libre. De dicha narrativa, incluso, empezarían a emerger potenciales imágenes con las cuales procurarme su visualización.

Los sueños, entendidos como aquellas imágenes que no encontramos en nuestra realidad consciente, entonces me permitirían explorar plásticamente la relación entre la imagen y el texto. A su vez, ellos me llevarían trazar unos tránsitos entre los dos ámbitos de realidad sobre los que operan, el consciente y el inconsciente, el tangible y el intangible, el mundo físico y el onírico no físico.

Una vez más me situaría entre dos espacios donde las imágenes podrían contaminarse sostenidamente.

Quizá por estas consideraciones esta parte del ejercicio, que la trabajé sobre la dimensión temporal de un minuto, dos y diez, constituiría un núcleo central con el que evaluaría a los demás materiales correspondientes a los párrafos y los metros.

Las progresiones me revelarían, finalmente, una construcción de tipo serial que no necesariamente se proyectaba en el tiempo lineal como una acumulación indefinida de sus diversos componentes, sino que estas sucesiones volvían todo el tiempo sobre sí mismas.

De ahí que emergiera la estructura creciente de la espiral como una forma con la cual entender mi relación de trabajo plástico con las imágenes y los textos. Esta relación, además, evidenciaría una tentativa constante por rondar la contradicción, es decir, no se disponía de ella para dar con unos sentidos concretos, eficaces y consistentes sobre las cosas, más bien, todo el tiempo intentaba dar con unas valoraciones que descentraran dichos sentidos, o en otras palabras, me permitían generar una apertura con la cual habitar la ambivalencia de las cosas que conforman mi mundo.

En última instancia, estos ejercicios, supusieron la posibilidad de reconocer una voz coherente con las exploraciones plásticas que he ido formulando en el lapso de la maestría. Además de ello, considero, ha podido permear para el proceso subsecuente, post maestría, una serie de consideraciones con la cual será posible resignificarlo.

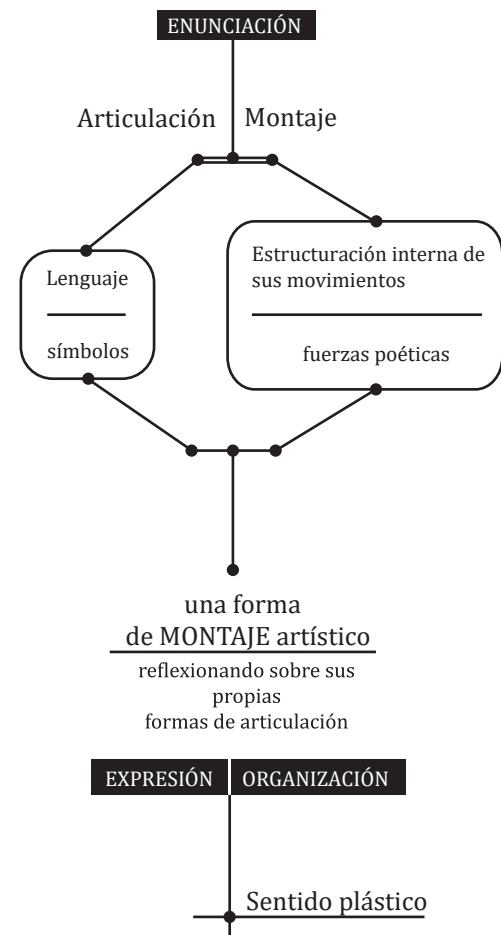
Una de esas consideraciones, tiene que ver, por ejemplo, con el lugar que adquirirá mi sonoridad propia, presente en la voz con la que leo y también con la que escribo, como un catalizador de la experiencia que ha de filtrarse por medio de las imágenes y los textos. Dicho componente, según las observaciones realizadas como parte del ejercicio, hace posible reconocer más fielmente unos tonos con los que asumo mi trabajo artístico.

Por lo tanto, la voz podrá constituirse a futuro en una materia plástica más dentro de estas indagaciones.

También las condiciones del espacio han prevalecido en el entendimiento de mi trabajo. Este espacio, justamente por configurarse como receptáculo de imágenes, palabras y objetos, ha pasado a constituirse en una materia más de las que me he rodeado en mi indagación artística, sin duda, una materia contenedora y contenida que muestra su maleabilidad a razón de las partes, nuevamente, imágenes, palabras y objetos, que lo van componiendo.

La proyección de aquella estructura espiral, podría decirse, le otorga al espacio unas condiciones para su lectura-escritura que dependerán de un tránsito permanente en bucle. Un tránsito dispuesto a volcarse sobre sí todo el tiempo, un tránsito de fuga con respecto al mundo percibido y por lo mismo de generación de sentidos abiertos, de proyección tangible de sus sentidos propios.

5.2. Propuesta de montaje.



Mapa a partir de la lectura “La articulación de la protesta” en Los condenados de la pantalla. Steyerl, H.



Bosquejo de esquema de montaje

Considero al espacio de trabajo plástico, un espacio que se va plegando sobre sí mismo, al tiempo que produce su expansión. Como ya se ha mencionado, opera bajo una estructura espiral. Mientras eso ocurre va posibilitando la emergencia de todo tipo de imágenes, lo que incluye, sin ninguna duda, la presencia de las palabras, textos y objetos por igual.

Entonces, es en los pliegues donde el universo de mis imágenes se muestra multiplicándose constantemente.

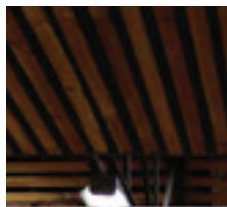
La dispersión atomizada, el despliegue caótico que estas evidencian, no serían más que una conjunción sintética de su acción en el espacio, es decir, lo único con lo que contaremos a la distancia será de un vistazo sobre sus tránsitos fijados en el tiempo.

El crecimiento en espiral de estos componentes opera entonces como una estructura abstracta. Dicho funcionamiento, sin embargo, me interesa que se preserve en el montaje que se llegue a plantear por fuera del espacio del taller. Pues como va siendo evidente, las distintas imágenes operan entre sí como conjuntos fraccionarios que van construyendo y transformando un todo que las aglutina.

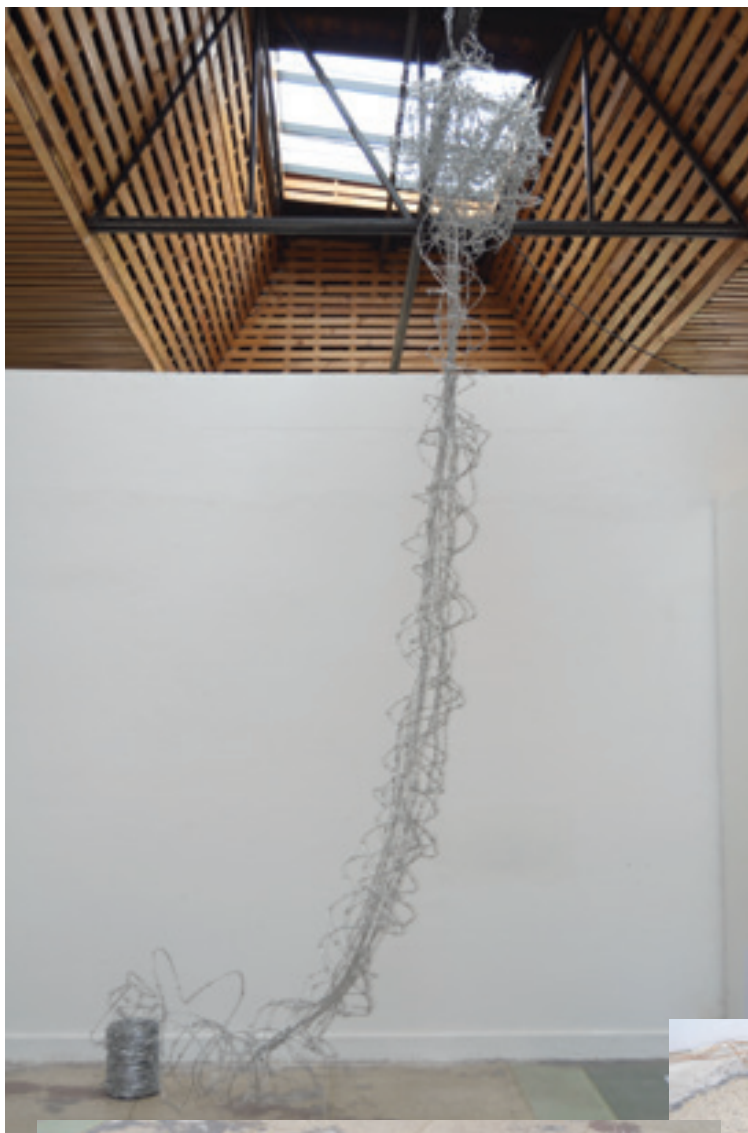
En tanto que la noción de montaje ha de asumir la participación abstracta de la estructura espiral, que cohesiona mi trabajo como un todo, y no solo ha de referirse a sus resultados que han podido manifestarse perentoriamente, he de considerar al espacio para su exhibición como uno donde sea posible reflejar estas cualidades expresivas.

Esto supondrá generar unas relaciones abiertas de sentido al disponer de cada pieza que llegue a estar resuelta para el montaje, pero al mismo tiempo implicará construir una imagen global en donde los distintos componentes de dicho montaje se reconozcan como instancias pululantes, interdependientes, que orbitan entre sí y configuran por tal razón una zona de sentido con cierta densidad poética y significativa.

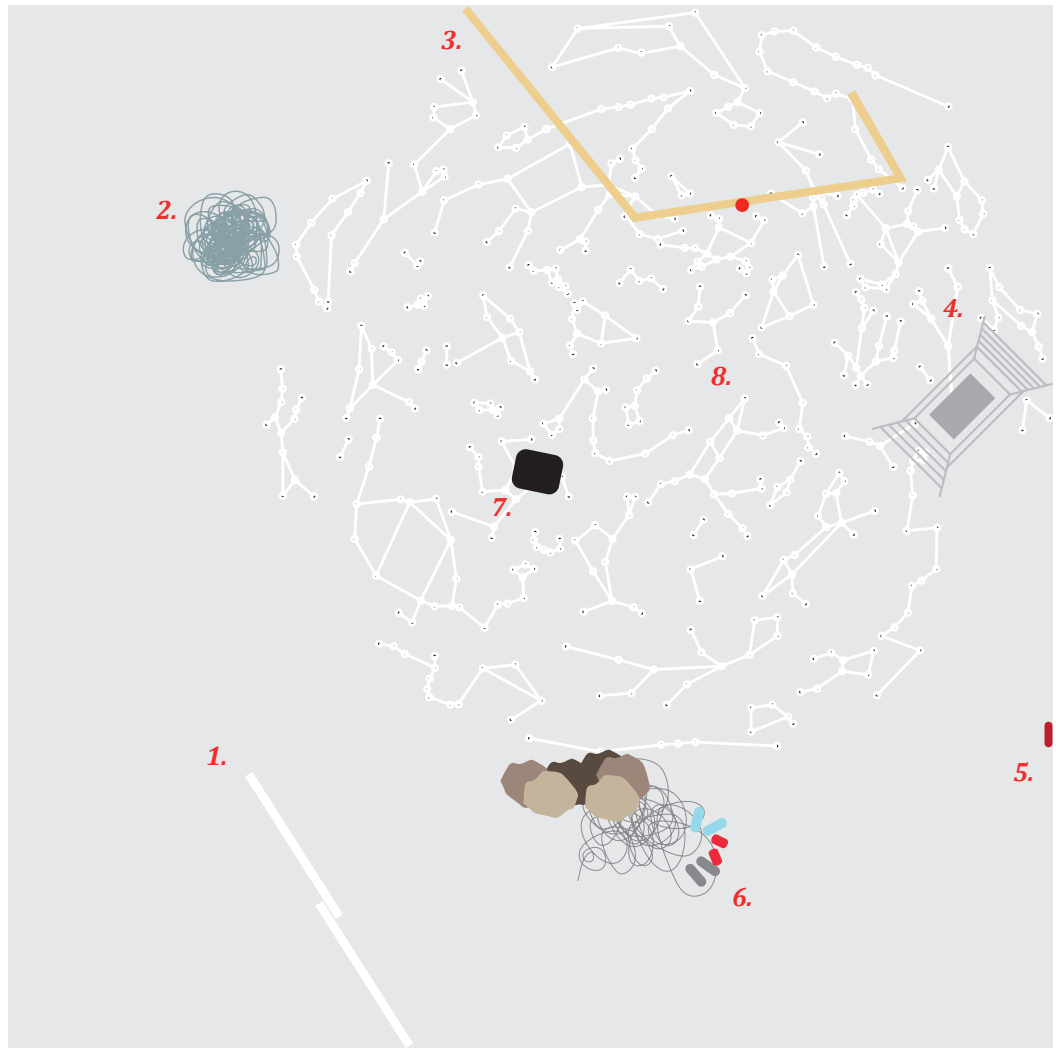
Recurrir a una configuración espiral para pensar en la disposición de mi trabajo arroja, en buena medida, un basamento estructural con el cual construir su enunciación en el espacio de lo público. Una estructura que no es otra cosa que la manifestación de mi pensamiento poético al ser desplegado en el espacio.



Selección de piezas para el montaje de cierre de la maestría



Selección de piezas para el montaje de cierre de la maestría



Esquema de montaje

1. velos-imágenes
2. púas-enredadera
3. manzana-rama
4. copas-escalera
5. carne-estrella
6. escombros-zapatos
7. dados-casas
8. ruedas-constelaciones



Ensayo en maqueta del esquema de montaje para la muestra de cierre de la maestría

5.3. Ámbito cosmológico.

a. Construcción de un panel con imágenes cuyo carácter es museológico.

b. Descripción de mis imágenes con pretensiones simbólicas.

Apuntes de clase

** Seminario especial con Alejandro Burgos Bernal*

El símbolo en funcionamiento. La obra de arte como premisa para la identificación de un símbolo.

La obra de arte como aspiración a un símbolo que ha de oscilar entre lo racional y lo místico (funcionamiento del pathos).

Insertar una imagen en el circuito de la sensibilidad implica verificar el modo en que esta se constituye en orientadora de dicha sensibilidad.

En el ámbito museal (cosmológico) está en juego el reconocimiento, la expresión y la indagación de un hecho cultural. Es ahí donde se pone a prueba la posibilidad de una premisa simbólica de constituirse en un paradigma cultural, al constatarse por medio de un lenguaje común.

El paradigma cultural que atañe al ámbito museal actual, no solo ha de valerse de la percepción y de los afectos, es necesario poner en juego nombres e ideas. Esto supone la configuración de una comunidad sensible e intelectual.

En definitiva, necesita configurarse un ámbito de significación de la imagen artística que vaya más allá de ella. Ese, precisamente, es el ámbito de lo museal.

La sensibilidad da la posibilidad a las personas de disponerse a conocer el mundo, de proveerse con un horizonte inusitado de sentido, lo que genera una posibilidad de transformación con respecto a los paradigmas culturales.

Esa disposición al conocimiento que propone la sensibilidad supone la epistemología del arte ya que configura la posibilidad, en el ámbito museal, de reconocer un horizonte de sentido común.

El ámbito museal genera, por lo tanto, unas condiciones universalizantes a la obra de arte para que sea objeto de un juicio por parte de la sensibilidad común. En ese sentido, su verificación como instrumento para el conocimiento del mundo acontece en el espacio del museo.

En la modernidad, ese instrumento de conocimiento, la obra de arte aconteciendo en el espacio museal para su verificación, refiere a su posibilidad de orientar a pesar de carecer de paradigmas de conocimiento operativos para la sensibilidad llana. Esa carencia u orfandad supone para la práctica artística el tener que configurarse en relación a tres coordenadas específicas de la experiencia del mundo: el valor individual de la libertad, el funcionamiento maquínico en las imágenes que orientan y la adopción de una postura ética.

Enfrentamos una incompatibilidad entre el acto poiético y su percepción estética, la cual ha de ser suplida en la contemporaneidad asumiendo nuestro trabajo artístico desde una postura singular e inédita (como ámbito de libertad), proporcionando una imagen que funcione maquínicamente ante la ausencia de lo simbólico (como índice de divinidad) que hoy nos sitúa en una especie de orfandad para hacernos de un entendimiento común del mundo y, finalmente, reivindicando en dicha posibilidad de orientar por medio de la imagen artística una afectación directa de la sensibilidad común (por medio de un gesto ético).

Así el problema de la artisticidad no yace solamente en la construcción de una imagen con pretensiones simbólicas, sino también en la posibilidad de que esta pretensión sea eficazmente identificada por la sensibilidad común en el escenario actual. Es decir, se pone en primer lugar la pregunta por qué le sucede a la experiencia común al enfrentarse a objetos que buscan incidir sobre la sensibilidad.

En ese sentido, la experiencia de libertad, la identificación de una máquina simbólica en reemplazo de lo divino y la impresión de un gesto ético han de ser asuntos que le correspondan epistemológicamente al ámbito museal. Y, en nuestro caso como artistas, o bien como constructores de imágenes con pretensiones simbólicas, hemos de estar atentos a dichas coordenadas en el desarrollo de nuestro trabajo si aspiramos a que este se vuelva una instancia con la cual abrir horizontes de sentido.

Libertad o retrato de artista como índice de creación y autoafirmación del individuo. El real ámbito de la libertad es ser algo como no siéndolo, ahí es donde opera el artista, ya que propone un acto poético como un hecho inédito (como no hecho por Dios). En ese sentido, conlleva la inscripción de su singular mirada frente el transcurso de la historia, valiéndose para ello de la posibilidad de memorabilidad que sustenta a la obra de arte.

Para contar con unos sentidos del mundo, necesitamos manifestaciones que sean producto de la libertad, no de la necesidad.

Funcionamiento maquínico de la imagen con pretensiones simbólicas o índice de divinidad. Cualidad con la que se reconoce una obra como no siendo obra divina. Supone la posibilidad de redimir a la creación humana en su imposibilidad de ocupar el lugar de lo

divino. Las manifestaciones de la libertad también se han de insertar con fecundidad dentro del mundo de significados. Es decir, han de operar como máquinas simbólicas. En ese sentido, lo maquínico se puede entender como una formulación de la idea de dios todavía operando en la contemporaneidad.

Una disposición maquínica de la imagen artística se puede reconocer por medio de estas cualidades:

- a. causa estupor (afecta irremediablemente a la sensibilidad),
- b. la imagen se muestra como si la hubiera hecho la naturaleza (pero por su artificialidad resulta una imagen contra-natura) y,
- c. se puede reconocer el mecanismo detrás de la imagen (evidenciando los elementos separables y finitos que la constituyen).

Y, al aspirar a ser eficaces con respecto a la experiencia del mundo, nuevamente han de aspirar a ser memorables.

Dimensión ética. Para la sensibilidad común los símbolos operan como enigmas. Entonces corresponde generar las condiciones mínimas a la sensibilidad para que ella pueda reconocer el orden de lo divino en los símbolos que aspiramos a construir en la contemporaneidad. Esto representa para las obras de arte una demanda por constituirse en un índice de redención plenamente identificable.

Cualquier objeto con pretensiones simbólicas, por ende, ha de contemplar un índice ético tras de su creación, que tiene implícita la verificación de su eficacia en el mundo con respeto a la generación de conocimiento.

Este índice corresponderá a la visión autoral estando atravesada por la incidencia que su acción poética generará en las acciones de los demás.

a. Construcción de un panel con imágenes cuyo carácter es museológico.

Entonces, los tres aspectos antes mencionados, la libertad, el índice de divinidad en la máquina y el gesto ético, podríamos situarlos como unas cualidades operativas propias de la imagen artística que nos resultarían coherentes para evaluar su funcionamiento en la actualidad; por lo tanto, constituirán unas coordenadas metodológicas para dar con la pertinencia, o no, del carácter museal que ha de evidenciar la investigación plástica conducida en la maestría, más aún si enfrentamos la tarea de afectar la sensibilidad común en el escenario de la cultura.

Considerando estas circunstancias de orden metodológico, conformamos una última serie de imágenes relativas a nuestras investigaciones, mediante ellas precisaríamos la manera en la que nos hemos estado acercando al conocimiento por medio del trabajo en el taller.

De igual forma, estas imágenes servirían de insumos para formular museográficamente unos criterios sobre el despliegue de nuestra indagación en el espacio de exhibición. A fin de cuentas, la exposición a la que llegaríamos como cierre de la maestría sería asumida como una presencia de los procesos plásticos de investigación, atendiendo a su carácter epistemológico.



Imágenes del panel cosmológico:
 Ii: Retrato de artista
 Si: Máquina
 Sd: Gesto



Sobre la primera imagen, el retrato de artista como índice de libertad, la idea era reconocer una disposición singular del autor a la hora de construir su imagen del mundo. Es decir, con esta imagen iríamos identificando y enunciando una postura personal con respecto a nuestras investigaciones plásticas.

La imagen de máquina como índice de divinidad, por su parte aspiraba a situarnos frente a unas opciones estructurales con las cuales entenderíamos el funcionamiento de nuestras imágenes, reconociéndole la capacidad de causar estupor, de evidenciarse como elementos contra natura y al mismo tiempo de hacer patente su carácter maquínico.

Finalmente, cada proyecto implicaba un gesto ético, por lo que debíamos traer una imagen de un gesto que aconteciera en el mundo a través de nuestro trabajo. Con ello, definiríamos bajo qué condiciones sensibles aspiramos a afectar la mirada y también su pertinencia con el escenario contemporáneo.

El grupo de imágenes seleccionadas en este último tramo, entonces, intentan traducir los criterios museológicos correspondientes a nuestras investigaciones. Por eso mismo, se nos solicitó que conformáramos un montaje donde incluirlas junto con los anteriores paneles, genealógico y territorial, y también con las propuestas plásticas adelantadas en el taller. Pues solo de esa manera se verificaría la corrección gramatical, la pertinencia simbólica y la eficacia museológica de nuestros procesos. Estas consideraciones son relevantes, sobre todo si pretendemos asumir nuestro trabajo como hipótesis simbólicas que se enmarcan dentro de una modalidad de conocimiento particular como lo es la epistemología del arte.

Presentación de los paneles construidos en el transcurso de los dos años de la maestría





Presentación de los paneles construidos en el transcurso de los dos años de la maestría:

Si: Panel genealógico

Ii: Panel territorial

Id: Panel cosmológico



Entonces, al revisar las imágenes correspondientes al panel genealógico se pudo determinar que este pone en relieve unas gramáticas relativas a los esquemas. Es decir que mi aproximación a las imágenes gravita en torno a una experiencia de carácter abstracto con la cual configuro y le doy sentido a las cosas.

De la mano de esta intuición, el segundo grupo de imágenes, correspondiente al panel territorial, dio luces sobre la especificidad simbólica con la que he de lidiar al proponer un trabajo artístico de orden esquemático. En este caso, el panel situó como esquema preponderante a la circunferencia, o más puntualmente, a la noción de lo cíclico. Esto, además, lleva a pensar directamente en los esquemas dispuestos sobre el cielo en la antigüedad.

Es interesante considerar estos esquemas puesto que nos enfrentan ante una noción de tiempo que se signa sobre la manifestación perpetua y trascendente de las figuras que reconocemos en las constelaciones y en las demás imágenes que conforman la esfera celeste. Una esfera que le permitió al hombre antiguo generar una medida trascendente sobre el tiempo.

En tal sentido, el ámbito simbólico que recogen estos esquemas podría situarse alrededor de la idea de calendario. Esto nos lleva a preguntarnos, con respecto a dicha referencia histórica, provista por los paneles 1, 2 y 3 de Warburg, ¿quiénes eran los encargados de construir este tipo de imágenes, como esquemas del tiempo, y, con qué fines?

Por lo pronto, cabe señalar que el lugar donde encontramos estos esquemas funcionando no corresponde a nuestra realidad tangible, aquí en la tierra, en consecuencia no reflejan esa experiencia liminal, matérica y física de las cosas mundanas. Más bien, su origen proviene del gesto del hombre antiguo, sobre todo de los místicos y sacerdotes, de mirar hacia arriba, a los astros, y reconocer unas figuras ante las

cuales enfrentar su propia naturaleza temporal finita. Esa naturaleza, justamente, requerirá de los esquemas transmundanos propios de la esfera celeste para configurar una correspondencia con el orden provisto por el cosmos. Un orden que, además, se formulará como una potencia adivinatoria relativa a la vida en el mundo.

Es por esto que el calendario como orden simbólico nos sitúa ante la posibilidad de ver el tiempo, de confrontar nuestra realidad temporal, lo cual, pensaría en última instancia, significaría el tener que vérnoslas con el tiempo. Esto no deja de ser una abstracción, antes que una experiencia sensible, sin embargo, por eso mismo, el esquema ha de funcionar antes de consumarse como imagen, por lo que, quizá, sea ella, la imagen misma un índice del funcionamiento de la operación esquemática que le antecede.

Analizando estos señalamientos, en los términos que me competen, es decir, frente a la construcción de unas imágenes con aspiraciones simbólicas, tocaría pensar cuáles son las posibilidades efectivas de proveer unos esquemas capaces de orientarnos ante la experiencia contemporánea del tiempo, considerando principalmente que esta resulta una experiencia carente de significado simbólico en sí misma.

Ya no contamos con los dioses ni con los sacerdotes que configuren una noción trascendente del tiempo valiéndose de los símbolos que recogen los calendarios del mundo antiguo, contamos en su lugar con unos esquemas residuales que sustentan la funcionalidad de una vida 24/7, y, sin embargo, son incapaces de proveernos un asomo de sentido con respecto a nuestro lugar y destino en el mundo.

En este caso, resulta que el artista sería la persona encargada de formular una mirada respecto de estos asuntos, valiéndose de un orden esquemático singular que afronte las modalidades en las que el tiempo se configura para la contemporaneidad. Ante

ello, surge la pregunta, ¿en qué consistirá la práctica de un artista que se asume como hacedor de calendarios?

Para reconocer estas cuestiones en mi caso particular, el tercer grupo de imágenes, correspondiente al ámbito cosmológico, servirá para dilucidar en su singularidad las maneras en las que he ido asumiendo dicho rol.

La imagen con la que partimos para la construcción de este último panel sitúa la propuesta del retrato de artista que, como se ha dicho, nos enfrenta a la posibilidad de reconocer en nuestra práctica un índice de libertad. Se trata, en este caso, de unas personas en caída libre. Resalta sobre todo su disposición suspendida en los límites del cielo. Pero, a diferencia de los esquemas que se suspenden en la bóveda celeste, su permanencia en dicha frontera es limitada. Después de todo, su acción implica la tarea de subir hasta esa frontera distante y luego volver a caer, perpetuamente, promoviendo con ello un despropósito. Ahí justamente radicaría el índice de libertad: en llegar a reconocer el instante como un lapso de tiempo breve al que uno se aventura, simplemente.

Y, sin embargo, esto implica tal como en la antigüedad proveerse de un punto de vista privilegiado, una situación tan cara al hacedor de esquemas, quien mediante su disposición fronteriza, entre el adentro y el afuera, provee un sentido de orientación, o bien, un orden a la insensatez de la realidad experimentada. En otras palabras, su disposición incide en aquello que contiene la frontera sobre la que se sitúa. En tal virtud, incluso es capaz de determinar las coordenadas con las cuales reconocer dicha frontera, para así configurar y establecer el límite de operación del esquema que construye.

Por tal motivo, no deja de ser peligrosa y banal la tarea de hacer calendarios, puesto que son esquemas en donde la arbitrariedad va de la mano del punto de vista desde el cual uno como autor se sitúa.

Por otra parte, la medida para sopesar esta condición de libertad, pensaría, viene dada por la dimensión maquínica que aporta la siguiente imagen, es decir, por la manera en la que mi trabajo se muestra operativo, en funcionamiento, tal como ha de acontecer con el símbolo.

Como se ha mencionado, el segundo elemento de este panel nos sitúa frente a un índice de divinidad recogido por la imagen que ha de aspirar a ser símbolo. De esa manera, su función viene a determinarse en cuanto esta sea capaz de causar estupor, mostrarse contra natura y evidenciar sus mecanismos de funcionamiento y sus partes.

Para la imagen de máquina, elegí una vela soportada por la palma de una mano. Este dispositivo además se enfrenta a una zona de penumbra que no es capaz de atravesar con la tenue luz que emana. Dicha disposición, terminará señalando sobre todo una voluntad de hacer un calendario, valiéndome de aquellos insustanciales elementos que tengo a mi alcance, elementos que por demás se muestran efímeros, frágiles y poco eficientes.

Lo particular de la disposición maquínica de mi trabajo es que en lugar de asumir una postura grandilocuente, equiparable con la medida de lo que significó en el pasado la construcción de calendarios, mi manera de afrontar estos problemas de orden epistemológico suponen adherirme a una frontera más bien precaria con respecto a la construcción de una imagen del tiempo. Una frontera que me atrevería a ubicar en la existencia llana del individuo, un individuo que reconoce su lugar acá en la tierra. En ese sentido, mi calendario no estaría del todo emparentado con la aspiración de generar un esquema de la eternidad, pero no por ello ha de condicionar su construcción como un instrumento para relacionarnos con lo divino. Quizá, intentaría indagar sobre ese orden en el contexto específico de la cotidianidad más rampante.

Entendería, finalmente, que la imagen del gesto aterrizando de una forma sumamente clara esta disposición frente a la construcción de mis imágenes esquemáticas sobre el tiempo. En ella se dispone a un niño que está agazapado en el suelo, prestándole atención a algo que nos resulta incierto.

El gesto de agazaparse supondrá entonces una inversión con respecto a la pertinencia simbólica propia de los calendarios cosmológicos, es decir, conllevará en este caso una disposición de la sensibilidad de mirar hacia arriba pero quedando apertrechada en una posición menos privilegiada.

Con lo cual surge la pregunta ¿Cuál será el tipo de calendario que he de construir mediante mi práctica?

Siguiendo las pistas de mi trabajo en el espacio del taller, podría decirse que este se parece más a la construcción de un diario personal. En ese sentido, frente a la idea de un atlas que soporta la esfera celeste, mi propuesta ha de configurarse agazapada, en una disposición menor, residual frente a la temporalidad, valiéndose, sin embargo, de la insustancial experiencia cotidiana en la que me sitúo como individuo llano. Desde ahí he de ir trabajando en la construcción del esquema diario con el que podré finalmente vérmelas con el tiempo.

b. Descripción de mis imágenes con pretensiones simbólicas.

El propósito de la descripción, en este último tramo de construcción de nuestras imágenes, correspondería a generar una distancia reflexiva con respecto a nuestro trabajo plástico. En principio esto implicaría un leve alejamiento, el mínimo necesario quizá, con respecto al acto de ser afectados sensiblemente por las imágenes que trabajamos, para que a continuación pudiera tener lugar en nuestra consciencia el reconocimiento de aquellos particulares modos en los que estas imágenes operan cuando nos afectan.

La descripción se situaría entonces lo más cercana a la epidermis de la imagen, a su superficie que nos roza, y de esa manera nos procuraría una nueva imagen, en este caso, una imagen leída con la cual podremos interiorizar dicha afectación sobre nosotros.

En tal medida, estos ejercicios de carácter descriptivo eludirían teorías, conceptos o abstracciones distantes, y, más bien se situarán lo más próximo posible a las imágenes cuando ellas están funcionando. Lo cual, en última instancia, requiere de nosotros una disposición atenta, silenciosa quizá, frente a lo que estas nos proponen.



Registro del montaje final de la exposición de cierre de la maestría



Atrapar unas imágenes pululantes

En un velo unos trazos se yuxtaponen, entre esas yuxtaposiciones unas imágenes emergen, hay una sensación de capas, de niveles de profundidad y de cercanía, aunque también la superficie se manifiesta como si ella sola fuera el soporte de tenues profundidades, su color es blanco y junto con unas arrugas parecen constituir un manto virtual. Este manto está plegado sobre sí, en realidad son dos secciones plegadas sobre sí, juntas arman un cuaderno, este cuaderno está suspendido. Los trazos y los dibujos son apuntes, apuntes atomizados, parecieran las huellas de unas imágenes que han pululado en el tiempo y en el espacio, los mantos, el cuaderno, las ha atrapado.

Son imágenes extrañas acompañadas de unos textos, ambos componentes parecen resultar de otras yuxtaposiciones, de la suma y también de la resta de partes, lo que me lleva a pensar en que bien podrían ser secciones, fragmentos, residuos o tejidos llanos que se han desprendido de otras imágenes, pero, al mismo tiempo me dan la impresión de que han estado reciclándose, adhiriéndose entre sí intentando articular nuevas entidades bajo una lógica indiscernible. También hay dibujos que parecen completos, unitarios, quizás autosuficientes, pero al estar rodeados por los fragmentos pululantes, empiezan a desvirtuarse sus sentidos, se contagian de su arbitrariedad, quizá en algún momento ellos mismos se vuelvan fragmentos, residuos, secciones, tejidos llanos.

Me pregunto, entonces, por lo arbitrarias que pueden resultar ciertas imágenes y, aun así, sernos significativas. Significativas a pesar de estar construidas a partir de unos residuos ilógicamente cohesionados.

En tal caso, pienso, que estos trazos y dibujos recogidos por los velos tendrían que resultarme significativos en alguna medida. Por eso, al transitarlos día a día en mi taller, pienso yo, he aspirado a entender su relevancia para mi experiencia de las cosas. En esa búsqueda, principalmente he optado por que dichas imágenes aparezcan, se manifiesten por cuenta propia y, también, me he permitido estar rodeado por ellas, dejándolas acontecer en mi espacio de trabajo. Ahí las he percibido como unos remanentes surgidos por fuera de mi consciencia o a pesar de ella, por lo cual, tampoco he intentado dotarlas de sentido pues ya sabemos cómo operan estas fracciones en su espacio virtual.

Sin embargo, sí he tanteado la premisa de darles cuerpo, asumiendo su existencia en nuestra realidad física como otra capa posible para su manifestación. Esto ha significado, en principio, devolverlas al mundo y ensayarlas, nuevamente, a partir de su dispersión, arbitrariedad y fragilidad genética.



Emerge una estructura serpenteante

Un alambre metálico es una línea con cuerpo.

Dos alambres que se enrollan entre sí generan un cuerpo aún más consistente.

Si a lo largo de dichos alambres se entrelazan unas púas, este cuerpo no solo resultará consistente, sino que además ganará en fricción y resistencia.

Por último, si nos apoyamos en dicha fricción y resistencia para enredar entre sí a los alambres con púas, entonces, estos podrán funcionar como una estructura serpenteante con una gran capacidad de daño. Una barrera habrá surgido.

En este caso, propongo una barrera que se eleva al cielo. Una estructura serpenteante que emerge como si se tratase de un dibujo demarcado en el espacio, de un solo trazo. Un dibujo físico. El golpe de un cometa, más bien próximo. Un halo de materia hechizo.



Un pequeño cadáver suspendido

Elevado, más bien suspendido, está un listón de madera de tres secciones. Otra línea con cuerpo, un cuerpo que a su vez pretende ser el de una constelación cualquiera, una abstracción constituida por materia, por qué no.

Yendo en contra de la gravedad, esa materia lineal sostiene -cual si fuese la sólida rama de un árbol geometrizado- a una manzana que se descompone, un cuerpo que se va desvaneciendo en lo alto.

Este es, en todo caso, un cuerpo decadente, apoyado sobre unas líneas abstractas. Ambos constituyen de ese modo un equilibrio frágil, casi imperceptible, entre unas formas que permanecerán y unos cuerpos que, por otra parte, serán consumidos irremediabilmente por el tiempo.



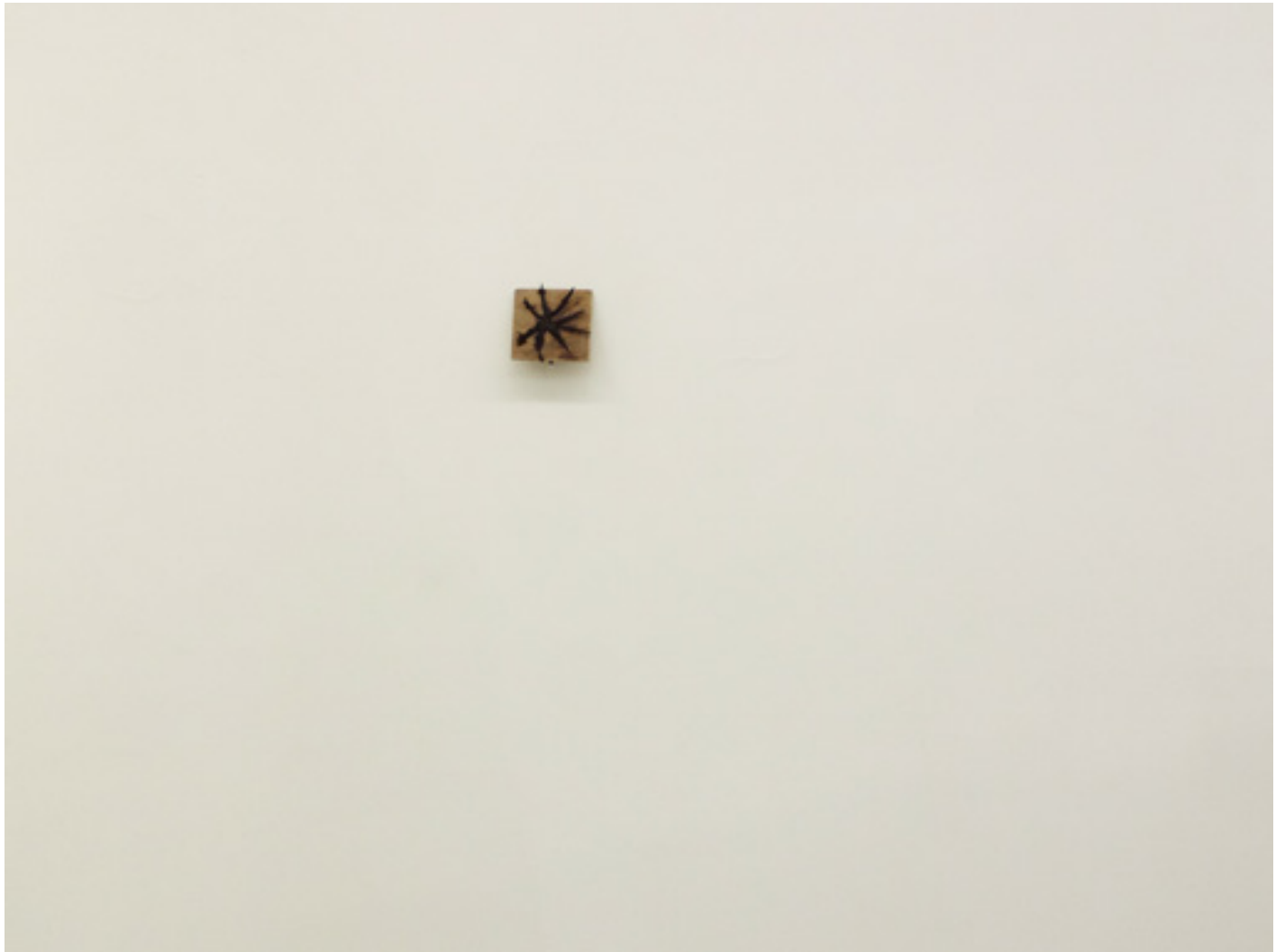
Una cascada desciende lentamente

En un encuentro fortuito, los escalones de una escalera metálica en forma de tijera soportan un par de copas llenas de agua por cada uno de sus niveles. Una escalera de este tipo, asumida exclusivamente en su condición estructural, constituye la síntesis de una montaña que podemos guardar en casa. Sus peldaños, en ese caso, resultan los niveles por medio de los cuales podremos arribar a la cima de nuestro propio mundo cotidiano: el techo de una casa.

En el sentido contrario, una cascada supone la mayor de las veces una caída, un descenso estrepitoso de masas incontenibles de agua. Sin embargo, esta vez, unas copas cristalinas suponen unos modos sutiles de contención de dicho flujo gravitante. Ellas, por lo tanto, se configuran en una versión magnificada de aquel rocío que se desprende en el movimiento caótico de dicha caída.

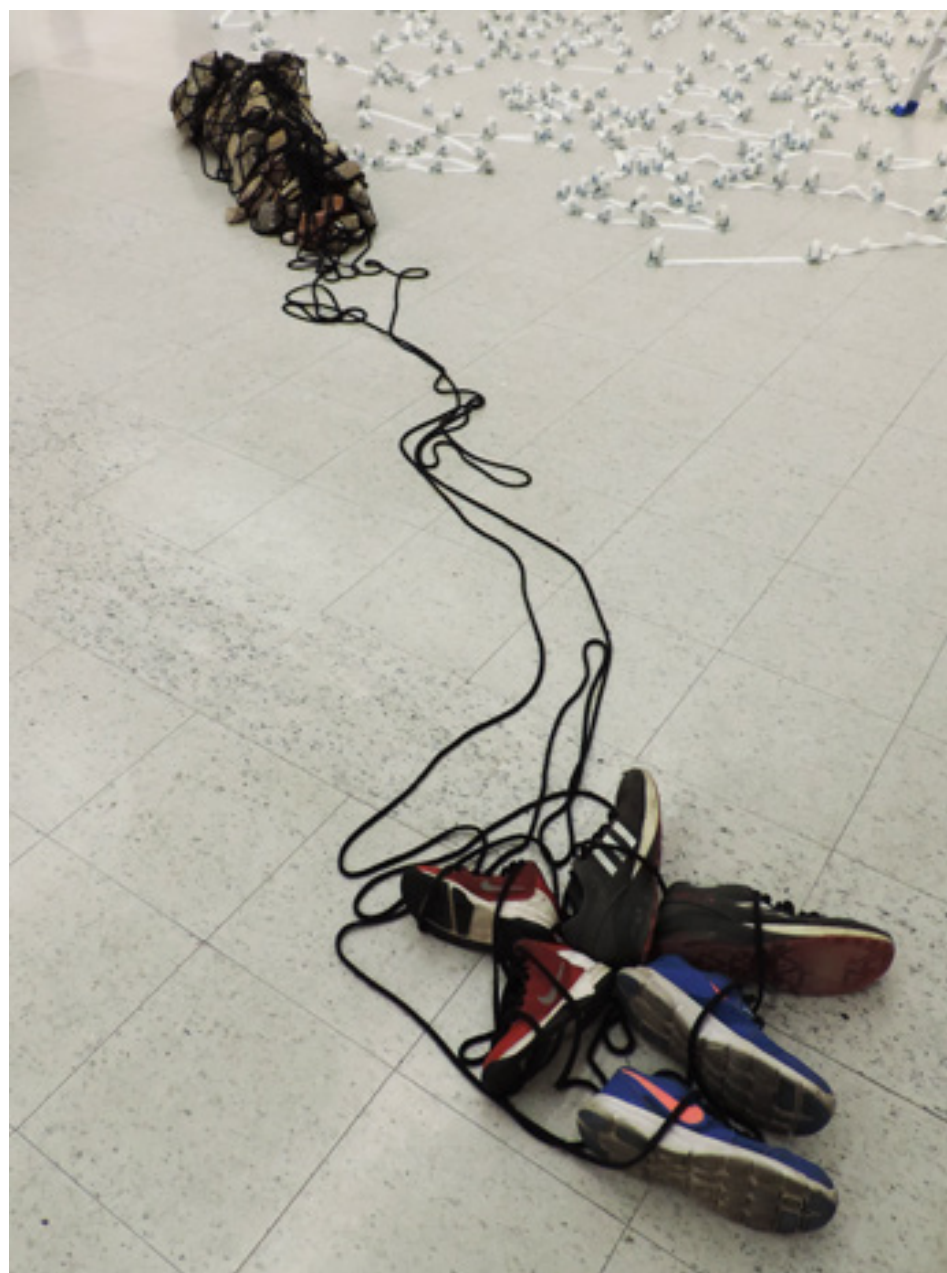
Un flujo vertical pausado, entonces, queda soportado por una estructura de apariencia fija y estática, la escalera, que resulta inestable a la vez. Propicia la contención frágil de una caída imperceptible. Un pequeño paisaje hecho en casa.

Esta montaña-cascada es, finalmente, un dispositivo para relacionarse con el tiempo, en este caso, un dispositivo con el cual constatar el transcurrir de su propio tiempo pausado. Sin duda, el flujo contenido en las copas da cuenta de un movimiento por consumación. Solo cuando asciende, imperceptible, su materia vaporosa es que podemos constatar la activación diletante de su caída, de su peso evanescente. Una montaña-cascada en casa, por lo tanto, puede estar hecha de tiempo.



Ver hacia la luz, fijar un cuerpo oscuro

Aproximar una estrella a mi realidad implicó darle cuerpo. Ese cuerpo resultó en este caso hecho de carne, una materia moldeada y consumible por el tiempo, como cualquier otra materia. Al exponerse al mundo, es decir, al colocarse ante mi experiencia del mundo, esta insignificante estrella de siete puntas ha terminado momificándose y revelándose como la condensación de una oscuridad que resulta contradictoria. Al fijarla, con los siete clavos que la sostienen, sin embargo, se ha magnificado su pequeño cadáver. En cierto sentido, este ha pasado a constituirse en un singular monstruo, en el que reconozco todavía un fulgor humanizante, como si el cosmos quisiera revelarme la presencia de un Perseo quemado por el tiempo, congelado en su justa medida, entrópico, a fin de cuentas. Con lo que contaremos, en adelante, será con su cuerpo oscurecido, petrificado, ya sin alma, pues se ha convertido en una reliquia que habrá de preservarse, allá en lo alto, recordando artificiosamente de su precaria memoria luminosa.



Andar arrastrando nuestras ruinas

Mirar hacia el suelo me lleva a encontrar unos escombros alineados con unos zapatos que están medianamente desgastados. Unos cordones alargados son los encargados de juntarlos. Por un lado, ellos atraviesan al conjunto de zapatos volviéndolos un solo tejido, y, por otro, atan a los escombros intentando aglutinarlos en contra de su natural disposición desperdigada.

Todo yace, en pausa, como si estuviera momentáneamente abandonado. Entonces, pienso que ahí opera una ausencia, o varias ausencias. Después de todo, son tres los pares de zapatos: dos de ellos pares grandes y uno más bien pequeño. Esto me remite entonces a un reducido grupo de personas ¿una familia? ¿un clan? ¿por qué están atados entre sí? ¿por qué estaría condicionado su andar de esa manera, arrastrando escombros? En ese caso, caminar implicaría echar a andar esas materias muertas, generar una tensión en dicho desplazamiento, avanzar con un freno, con un peso fantasmagórico que proviene de los escombros, la ruina, el despojo.

Pero, finalmente, ¿de dónde provienen estos escombros? Son, en general, escombros recuperados de otros trayectos andados, de caminar por la ciudad, cruzar calles y hallarlos, algunas veces arrumados, otras, sueltos. Reunirlos para ponerlos a andar, juntarlos para echarlos a andar, tendría implícito el configurarlos como una nueva sucesión, una sucesión equivalente a los pasos andados. Hacer andar estos cadáveres, impulsarlos con cada paso propio, hacia el futuro es, sin duda, una tarea insensata, pero al mismo tiempo pensaría en ella como una analogía a la vida que se anda, en este caso con su propio peso auestas, un peso constituido, por qué no, por la ruina.



Habitar el azar

Un par de dados están hechos de ladrillo rojo macizo y tienen la forma básica de unas casas, es decir, resultan de la combinación entre una figura cúbica y otra piramidal. Con lo cual, alteran, además, la forma convencional de unos simples dados. Pese a ello, siguen siendo dados.

Unas casas no pueden ser lanzadas como si lanzáramos dos dados. Sin embargo, unos ladrillos con los que estas son usualmente construidas pudieron ser intervenidos, transponiéndose sobre ellos el esquema elemental de una casa (un cubo + una pirámide). Así, mediante el uso de una sinécdoque, figura retórica con la cual se puede expresar un todo por medio de sus partes, pudo concebirse una versión de dos casas que, esta vez, sí pueden ser lanzadas como si se tratasen de un par de dados.

Siguiendo esa línea, pienso que hay algo en la figura de la casa-dado que a la vez se constituye como un meta esquema del mundo. En todo caso, un meta esquema del mundo más próximo, el del hogar que habitamos cotidianamente.

Quizá, por sus formas elementales estas casas-dado se llegan a emparentar con el carácter esquemático que poseen figuras geométricas como la esfera, por ejemplo, cuando quieren referir unos sentidos particulares sobre el funcionamiento del mundo. Sus formas sólidas -la del robusto cubo y la equilibrada pirámide- pensaría, en este caso, son capaces de refrendar una visión de dicho mundo cotidiano, pero reconociendo que en él rige el azar a pesar de todo.

Por todo ello, se vienen configurando como unas casas-dados que al arrojarse gravitan arbitrariamente a pesar de tratarse de unas geometrías abstractas. Y configuran, en ese sentido, un esquema con el que nos podríamos reconocer como habitantes del azar más fútil cuando también somos arrojados al mundo.



Nuestro carruaje invertido

Las constelaciones del hemisferio norte se han reunido en un círculo conformado por cintas y rodachinas que yacen invertidas sobre el suelo. De esa manera, al mismo tiempo que posibilitan el trazado de unos desplazamientos dispersos, los fijan. Por su disposición, además, conforman un tendido, una red, sobre la cual queda soportado precariamente el andar del mundo.

Pensaría en este trabajo como la traducción de un movimiento contradictorio. De cierta forma, estamos montados sobre un carruaje gigantesco, la Tierra, que se desplaza imperceptiblemente en medio de una gran nada y, de paso, nosotros terminamos siendo unos pasajeros intrascendentes que viajan de cabeza.

Esto deriva, finalmente, en un giro paradójico, que me ha permitido reactivar el trazado constelar, tan caro a nuestra antigüedad, pese a que ya no seamos capaces de reconocerlo en nuestro gesto de mirar hacia arriba, al cosmos. No cabe duda que la pregnancia de estos esquemas ha dejado de formar parte de nuestro paisaje cotidiano, de nuestro horizonte de sentido, y justamente por ello nos permite reconocernos tal como han quedado dispuestos desde una posición indeterminable, que resulta más bien, descentrada.

5.4. Una página amarilla

¿Se pueden hacer obras que no sean (de) arte? ¿Qué es lo que significa cuando hacemos un objeto con pretensiones simbólicas?

Daniel Alvarado García
Diciembre de 2018

'Con toda seguridad Duchamp es el artista llamado a reconciliar el arte con el pueblo' (Apollinaire).

'Pintura de precisión y belleza de indiferencia' (Duchamp).

Siempre hemos contado con hacedores de objetos, tecnologías detrás de ellos y objetos que más allá de sí mismos se vuelven imágenes artísticas. Estos últimos tienen una particular forma de afectarnos, palabras más palabras menos, cuentan con el potencial de maravillarnos, de hacernos dudar sobre los límites de las cosas o tan sólo remueven nuestras fibras más íntimas, así sin más. Siempre los habrá.

Lo que se transforma (¿altera, mengua?) de tiempo en tiempo es esa capacidad de ser afectados o, en otras palabras, de permitirle a nuestra sensibilidad manifestarse sanamente con respecto a las cosas del mundo que nos rozan lacerantes. Quizá por ello los artistas aún hoy nos empeñemos en hacer imágenes, con la aspiración de rastrear y restituir los vacíos que aún perviven en la memoria común a todos.

Según Georges Didi-Huberman son ondas mnemotécnicas, en cuanto supervivientes de la historia, las que al habitarnos repentinamente nos interpelan en la mirada. Como si la historia fuera trascendida en su falsa linealidad factual y de pronto fuéramos arrojados de vuelta a esas imágenes encarnadas como símbolos, enquistadas quién sabe dónde, que son capaces de brindarnos hoy un sentido de orientación sobre nuestro lugar (y tiempo) en el mundo.

A su vez, los símbolos (esas imágenes con pretensiones de pervivencia) si quieren orientarnos* solo pueden apelar al *pathos*, dar cuenta de una real pulsión mediada por el ámbito sensible, y actualizarlo, ya que de lo contrario terminarían perpetuando la historia. Y, sabemos, que la historia cuando sólo afirma sepulta, es decir, oculta. Por ende desocultar los rastros tenues, los resquicios y las filtraciones aún levemente lacerantes de aquello sobre lo que se parapeta la historia sería una de las tareas de quien pretenda operar con las imágenes simbólicas.

Como imágenes que son más que ellas mismas, o que resultan más que aquello que alguna vez fueron, en los símbolos opera un excedente como si se tratase de un misterio. Y solo la sensibilidad, casi de forma adivinatoria, racionalmente intuitiva, puede llegar a ser penetrada por ese misterio. De él no surgen las palabras, su pretensión de sentido resultaría profana, con suerte una mirada distinta emerge. Como artista, encuentro en ese excedente un lugar de indagación para la existencia propia, uno por habitar, lo demás sería volverme parte del relato de la historia, un dato estadístico o un número más de las macro finanzas.

Alguna vez surgió un término que hoy intentaré acoger en mí práctica artística, el mito cotidiano. Bajo esa premisa (aún por trazar) me dispongo a realizar objetos con pretensiones simbólicas, siendo yo un engranaje más, una pieza tan sólo de esa máquina de hacer imágenes que constituye la vertiginosa vida contemporánea. En medio de ella, soy prescindible pues la máquina se actualiza todo el tiempo, he ahí quizás una motivación en sentido negativo, ¿cómo hacer arte sabiendo que uno es totalmente prescindible?, prescindible como los objetos de casa, de mi habitación, de mi familia, los que yacen en la calle, residuos del barrio, fragmentos de otros fragmentos de la ciudad que reúno, como los trazos que van quedando en los velos que trabajé en mi taller y en hojas sueltas, como los ensayos plásticos con los que he intentado formular imágenes.

Confío, sin embargo, en que algo emergerá como imagen, casi por cuenta propia. Para ello, me corresponde estar atento, o muy fatigado, que es mi forma más desprevenida de estar atento. Y quizá lo que propongo en algún punto terminará acercándose a aquellas obras del hombre que han llegado a afectarme más allá de consideraciones estéticas, más allá de habérsele escrito tratados o apenas unas potentes líneas poéticas, más allá de la historia misma, imágenes que han podido llegar hasta mí.

** Para mí, orientar requiere la condición de estar, en algo, perdidos*

BIBLIOGRAFÍA consultada

1. - Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1994). *Introducción: Rizoma* (pp. 9-29). En: *Mil Mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-textos.
2. - Heidegger, Martin (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
3. - Warburg, Aby (2010). *Atlas*. Madrid: Akal.
4. - Sloterdijk, P (2006). *Poética del comenzar* (Pp. 35-57). En: *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Valencia, Pre-textos.
5. - Chagall, M (1989). *Lo primero que ví fue una arteza* (pp. 11-15) y *Sólo la distancia que separa París de mi ciudad natal* (pp. 103-126). En: *Mi vida*. Barcelona, Pársifal ediciones.
6. - Agamben, G (2007). *El yo, el ojo, la voz* (pp. 115-136). En: *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
7. - Sloterdijk. *La vida tatuada* (pp. 13-31). En: *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Valencia, Pre-textos.
8. - Cardenal, Ernesto. s.f. «In xóchitl in cuícatl.» Artículo. Disponible en: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj1wd_K86HcAhUhrIkKHcXvB64QFggxMAE&url=https%3A%2F%2Fcdigital.uv.mx%2Fbitstream%2F123456789%2F2667%2F1%2F196744P665.pdf&usq=AOvVaw3gN7zY51N_eAT5ThfA2_8J
9. - Toledo Castellanos, Ricardo (2013). *Investigación y arte: espacializar el pensamiento*. Digital. Bogotá. Disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15169>
10. - Steyerl, Hito (2014). «¿es el museo una fábrica?; La articulación de la protesta; Políticas del arte: el arte contemporáneo y la transición a la posdemocracia; El arte como ocupación: demandas para una autonomía de la vida; y Liberarse de todo: trabajo freelance y mercenario». En *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
11. - Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente*. Abada editores.

